

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



**ESTUDIO DE LOS NIVELES TEXTUALES EN GASPARD
DE LA NUIT DE ALOYSIUS BERTRAND**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Santiago Mateos Mejorada

Bajo la dirección del doctor

Francisco Javier del Prado Biezma

Madrid, 2002

SANTIAGO MATEOS MEJORADA

**ESTUDIO DE LOS NIVELES
TEXTUALES EN *GASPARD DE LA NUIT*
DE ALOYSIUS BERTRAND**

Director: JAVIER DEL PRADO BIEZMA
CATEDRÁTICO DE LITERATURA FRANCESA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FRANCES

1.994

A mis padres,
y a mi hermano

AGRADECIMIENTOS

Después de cinco años de trabajo, por fin he conseguido, tras muchas penas y no menos alegrías, dar término al estudio que comencé en el otoño de 1.989, término sólo parcial, porque una tesis no debe ser el final sino más el principio de una carrera que en los años venideros deberá profundizarse y cobrar una mayor densidad. Este trabajo de investigación nunca hubiera sido posible sin el apoyo intelectual, moral y anímico de un buen número de personas a las que quiero recordar en estas breves líneas, con mi más sincero reconocimiento. En primer lugar, y por encima de todos, a mis padres y a mi hermano Juan José, a quienes dedico por entero esta tesis; a todos aquellos amigos que en algún momento de mi vida fueron el sostén que necesitaba, y en especial, a Claudine y Domingo Antón-Villanueva, no sólo por acogerme tantas veces en su casa de París, sino también por sus innumerables y sabios consejos sobre pintura y literatura; a los profesores que me alentaron y guiaron con sus sugerencias y enseñanzas a lo largo de los estudios de licenciatura y doctorado, sobre todo a los doctores Dña. Felicia De Casas y D. José Antonio Millán; y en último lugar, en orden que no en importancia, a mi director de tesis, el doctor D. Javier Del Prado Biezma, por haberme enseñado una metodología de estudio con la que poder trabajar en el futuro, y por haber confiado tantas veces en mí. A todos ellos, gracias.

INDICE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 0. INTRODUCCION | I |
| 0.1. PRESENTACION DE ALOYSIUS BERTRAND | I |
| 0.1.1. BREVE INTRODUCCION BIOGRAFICA | I |
| 0.1.2. LA OBRA DE BERTRAND | XI |
| 0.2. PLAN DE TRABAJO | XX |
| 0.3. PRESUPUESTOS METODOLOGICOS BASICOS | XXIX |
| | |
| 1. LA ARQUEOLOGIA TEXTUAL | 1 |
| 1.1. EL POEMA EN PROSA | 8 |
| 1.1.1. EL ORIGEN DEL POEMA EN PROSA: DE LA PROSA POETICA A LA CRITICA DE ARTE | 8 |
| 1.1.2. UNA POESIA SIN VERSO: DE LA NATURALEZA DEL DISCURSO POETICO | 34 |
| 1.1.3. HACIA UNA CARACTERIZACION DEL POEMA EN PROSA | 66 |
| 1.1.4. EL POEMA EN PROSA Y ALOYSIUS BERTRAND . | 81 |

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| 1.2. LA INTERTEXTUALIDAD | 101 |
| 1.2.1. LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA | 101 |
| 1.2.2. LA INTERTEXTUALIDAD PICTORICA | 150 |
| 1.2.3. LA AUTOINTERTEXTUALIDAD | 188 |
| | |
| 2. DEL NIVEL FORMAL AL UNIVERSO TEMATICO | 214 |
| 2.1. EL NIVEL FORMAL | 218 |
| 2.1.1. EL PARATEXTO | 218 |
| 2.1.2. LA ESTRUCTURACION GENERAL DEL TEXTO . | 250 |
| 2.1.3. LA COMPOSICION DEL POEMA-CUADRO | 288 |
| 2.2. EL UNIVERSO TEMATICO | 315 |
| 2.2.1. EL PASADO | 322 |
| 2.2.2. LA NOCHE | 347 |
| 2.2.3. MARGINALIDADES | 412 |
| 2.2.4. LA ENSOÑACION DE LA NATURALEZA | 442 |
| 2.2.5. LA IMAGEN DEL LIBRO Y DEL POETA | 463 |
| 2.2.6. LA MUERTE | 485 |
| | |
| 3. DEL NIVEL ANALOGICO AL NIVEL NOEMICO | 509 |
| 3.1. LA ESTRUCTURACION ANALOGICA | 520 |
| 3.2. LA ESTRUCTURACION NOEMICA | 606 |
| 3.3. HACIA UNA INTERPRETACION EN LA HISTORIA | 628 |

| | |
|---------------------|-----|
| 4. CONCLUSION | 651 |
|---------------------|-----|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| APENDICE: SELECCION Y CLASIFICACION TEMATICA DE LA BIBLIOGRAFIA SOBRE BERTRAND | 661 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 680 |
|--------------------|-----|

| | |
|------------------------------|-----|
| NOTA A LA BIBLIOGRAFIA | 747 |
|------------------------------|-----|

0. INTRODUCCIÓN

0.1. PRESENTACIÓN DE ALOYSIUS BERTRAND

0.1.1. BREVE INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Louis Bertrand, más conocido por el romántico pseudónimo de Aloysius, nació en Ceva, en el Piamonte italiano, el 20 de Abril de 1.807^a. Su padre, François Bertrand, oficial del ejército napoleónico que participó en la campaña de Italia, conoció en la pequeña ciudad de Ceva a Laura Davico, de la que se enamoró y con la que se casó en segundas nupcias. En 1.814, tras la derrota del ejército francés, la familia Bertrand se establece en Dijon, población que por aquel entonces poseía un importante barrio medieval (aún hoy en día

^a Existen varias biografías sobre Aloysius Bertrand. La más completa es, con suma diferencia, la de Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926. Para las otras biografías ver el apéndice a nuestra bibliografía.

existe una parte de la ciudad que conserva ese aspecto antiguo, un tanto fantasmal). La capital de Borgoña, con sus iglesias góticas y sus casas de tejados puntiagudos, influirá en gran medida en la configuración del universo temático de nuestro autor, como veremos en su momento^b.

A los diecinueve años, en 1.826, Bertrand entra a formar parte de la "Société d'Etudes" de Dijon, sociedad fundada en 1.821 que pretendía ser un círculo de libre intercambio de ideas y que contribuyó enormemente al desarrollo cultural de la capital borgoñona. Allí, el joven Bertrand leyó sus primeros textos, repletos de un pintoresquismo muy de moda, inspirados con frecuencia en la Historia de la provincia. Muchos de estos textos fueron posteriormente retomados, con múltiples modificaciones, en el *Gaspard de la Nuit: Jacques-les-Andelys, Minuit, Les muletiers, Le deuxième homme, Le marquis d'Aroca, Les lavandières, La gourde et le flageolet* son algunos de los títulos de los textos en prosa leídos en los salones de la Sociedad^c. Por aquella época Bertrand no piensa aún en la creación de una nueva forma de prosa, sino que se limita a emular a los grandes maestros del momento: Victor Hugo, Nodier,

^b Mostrar en esta parte de nuestro estudio cuál es la relación de Bertrand con su ciudad de adopción nos es totalmente imposible. Remitimos al lector al capítulo que dedicaremos en páginas posteriores al tema de la ciudad medieval. Como primer acercamiento véase la descripción que Bertrand hace de Dijon en el Primer Prólogo de su *Gaspard de la Nuit* (Paris: Poésie/Gallimard, 1.980, pp. 65-71) ó cualquiera de los poemas del sexto libro, llamado *Silves*, sobre Borgoña.

^c Para consultar la lista completa de todos los textos que Bertrand presentó ante la "Société d'Etudes", ver el estudio de C. Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 57-58.

Lamartine, Chateaubriand influyeron enormemente en las primeras creaciones de nuestro poeta.

En 1.828 se funda *Le Provincial*, periódico literario cuyo primer director y gerente fue Louis Bertrand, y en cuyas páginas aparecieron varios de sus relatos y poemas en verso, muchos de los cuales ya fueron dados a conocer en la "Société d'Etudes"^d. *Le Provincial*, a pesar de los elogios públicos de Hugo y de Nodier^e, no tuvo una larga vida, desapareciendo a los pocos meses de su primer número. Una de las causas de su desaparición se encuentra en el enfrentamiento político entre Brugnot (liberal de izquierdas) y Foisset (católico y reaccionario), polaridad política que no hacía sino mostrar la escisión social que desembocaría en la Revolución del 30. Bertrand, tras unos comienzos políticos moderados, acabó alineándose con las tesis de su amigo de colegio, Charles Brugnot. Desde las páginas del *Provincial* se anunció la próxima aparición de un libro de Louis Bertrand, que tendría que haber llevado por título *Bambochades Romantiques*. En esta obra se encontraba el germen de lo que después sería *Gaspard de la Nuit*.

^d La lista de los textos publicados por Bertrand en *Le Provincial* aparece en C. Sprietsma, *Op. cit.*, p. 92.

^e Cfr. las cartas dirigidas por cada uno de ellos al periódico, publicadas por C. Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 98-100.

Tras la desaparición de *Le Provincial*, Bertrand dirige su mirada hacia la capital del reino, con la esperanza de conquistar una gloria inaccesible para los jóvenes talentos que permanecían en provincias. Así, a principios de Noviembre de 1.828, llega por primera vez a París, ciudad que por aquellas fechas constituía un hervidero artístico y cultural sin parangón en toda Europa. En París Bertrand frecuenta los salones de Nodier y de Hugo, llegando a conocer en "L'Arsenal" a dos personajes que habrían de acompañarle en los últimos momentos de su vida y a los que debemos la publicación póstuma del *Gaspard*: Sainte-Beuve y David d'Angers. Muy pronto, sin embargo, el espíritu taciturno y las carencias económicas de Bertrand le hicieron alejarse del círculo de amigos que había cosechado en París. A mediados de 1.829, se produce un intento de publicación de las *Bambochades Romantiques*, frustrada tras la quiebra del editor que se había hecho cargo del manuscrito. Todo parece indicar que gran parte de los poemas en prosa que después formarían *Gaspard de la Nuit* ya estaba escrita en el verano del 29, aunque probable aún no en su redacción definitiva.

En Abril de 1.830, regresa a Dijon atraído por la creación de un nuevo periódico bajo la dirección de Brugnot: *Le Spectateur*. Las colaboraciones de nuestro autor con este nuevo diario fueron, no obstante, escasas^f, como con-

^f Cfr. C. Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 148-150. Parece ser que la colaboración de Bertrand con *Le Spectateur* se limitan a la aparición en sus páginas de tres pequeños textos en prosa sin firma: "Voici le printemps", "Les petits Savoyards" y "L'hiver menace d'être rigou-

secuencia del gradual enfriamiento de la amistad que durante tantos años le había unido a Charles Brugnot. A esto se añadió un cambio substancial en la orientación política tanto de Brugnot como del periódico que dirigía. El liberalismo de otro tiempo fue dejando paso progresivamente a un catolicismo conservador, mientras que Bertrand, por contra, se radicalizaba cada vez más, llegando a adoptar posiciones de extrema izquierda. Durante los sucesos de Julio, Aloysius participó de forma activa del lado de la Revolución, hasta tal extremo que la hagiografía familiar cuenta que el primer lugar en todo Dijon en donde ondeó la enseña tricolor fue la casa de Bertrand. Tras la Revolución del 30, surgió en Dijon un periódico de signo izquierdista de nombre *Le Patriote*, que muy pronto se convertiría en rival de *Le Spectateur*, y en el que sí colaboró de manera permanente Bertrand⁸. El radicalismo político de Bertrand alcanzó tal intensidad que nuestro poeta llegó a batirse en duelo con uno de los redactores de *Le Spectateur* por diferencias ideológicas.

En Noviembre de 1.832, se estrena en el teatro municipal de Dijon una obra de teatro escrita por Bertrand y titulada *Le Sous-Lieutenant de Hus-*

reux". Los dos primeros no son más que esbozos del poema *Octobre*, publicado en el *Gaspard*. Pueden ser consultados en la edición de Max Milner, pp. 324-325. El tercero fue recogido por C. Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 149-150 (los otros dos también aparecen en el estudio de Sprietsma, pp. 148-149).

⁸ Para ver las colaboraciones de Bertrand con *Le Patriote*, hay que remitirse a *Le Keepsake fantastique*, publié par Bertrand Guégan. Paris: La Strène, 1.923, pp. 208 y 212-219.

sards^h. El fracaso más absoluto acompañó a la única representación que vio la obra. Si a ello le añadimos el distanciamiento en las relaciones con sus antiguos compañeros de *Le Patriote*, no es de extrañar que Bertrand, desencantado de su ciudad adoptiva, decidiese regresar a París, esta vez para no volver nunca más. En Enero de 1.833, Bertrand llega de nuevo a París, en donde pasaría sus últimos ocho años de vida y en donde finalmente moriría. Inmediatamente entra en contacto con Renduel, el gran editor romántico, lo que le hace concebir la esperanza de una próxima publicación de *Gaspard de la Nuit*. Sin embargo, hasta 1.836 el manuscrito definitivo no está en manos del editor parisino. Una vez que Renduel se hizo con el manuscrito, Bertrand no tuvo ocasión de volver a retocar sus poemas, por lo que podemos considerar la fecha de 1.836 como el momento de redacción final del *Gaspard*, aunque la obra no viese la luz hasta 1.842.

En el verano de 1.833, Bertrand conoce a una joven de nombre Célestine, de la que se enamora perdidamente. La posesiva madre de Bertrand, que hasta entonces había permanecido en Dijon con sus otros hijos, ante la sospecha, tras un prolongado silencio de Louis, de que éste se había enamorado de otra mujer, decide dirigirse a París con su hija Elisabeth para impedir un matrimonio que se le antojaba "un vrai amour de poète". Bertrand, después

^h Existe un fragmento publicado en *Le Pont de l'Épée*, III (nouvelle formule), n° 9, Février 1.960, pp. 72-77.

de haber conocido unos momentos de felicidad, rompe definitivamente con su amada el 30 de Abril de 1.834. A partir de ese momento los problemas económicos cercarán al poeta; las dificultades para subsistir se verán agravadas cuando su madre y su hermana decidan permanecer con él en París, ya que, a partir de ese instante, Bertrand no sólo tendrá que velar por su manutención, sino también por la de su familia.

Entre 1.833 y 1.841, Bertrand realiza múltiples y diversos oficios, que van desde la publicación de artículos en varios periódicos y revistas de poca importancia¹ hasta un trabajo temporal como secretario del barón Roederer. Las penurias, no obstante, no terminarían nunca para nuestro autor. En múltiples ocasiones se vio obligado a pedir dinero prestado a su amigo de infancia, Antoine de Latour, o a su tía Lolotte, encargada de la educación y del amparo de Frédéric, el hermano menor de Louis. Las dificultades económicas fueron minando poco a poco la salud de Bertrand, de tal modo que a la miseria le siguió la tan temida tisis, que acabaría llevando al poeta a la tumba. Pero no adelantemos acontecimientos.

¹ Se tiene noticia al menos de la publicación de un pequeño vodevil y de un relato en *Les Grâces. Journal du Beau Sexe*, titulados respectivamente *Les Conversions* y *Perdue et retrouvée*. El relato fue recogido por Max Milner en su edición de *Gaspard de la Nuit*, pp. 277-282. Para la obra de teatro ver más adelante la nota número 13 de esta introducción.

Tras su llegada a París, Bertrand volvió a sentirse atraído por el teatro. En 1.833, intenta estrenar sin conseguirlo una obra titulada *Louise*^j. Dos años después presenta a un director teatral una nueva obra de título *Le Lingot d'or*, obra que también es rechazada. Esta misma obra es ofrecida infructuosamente al director de la Gaieté en 1.836 con un nuevo nombre (*Peeter Waldeck*). Por último, al año siguiente, prueba suerte, una vez más sin éxito, en el teatro de la Porte Saint-Martin con la misma pieza, rebautizada esta vez con el título de *Daniel*^k. Otro proyecto fallido fue la edición de un libro de poemas en verso, que habría de llevar el nombre de *La Volupté*^l. La suerte no acompañó a Bertrand en ninguno de sus intentos por conquistar la gloria. Más adelante hablaremos con mayor extensión de estas obras, así como del resto de las creaciones de Bertrand.

Entretanto la publicación del *Gaspard* tampoco iba por buen camino. En 1.836, Bertrand vende, como ya hemos señalado unas líneas más arriba, el manuscrito al editor Renduel por la nada despreciable cifra de 150 Ff. En un primer momento Renduel tuvo la pretensión de hacer una edición lujosa, toda

^j Recogida por Bertrand Guégan en *Le Keepsake fantastique*. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923.

^k Esta obra aún no ha sido publicada en su totalidad. Existe un extracto bastante extenso en Jules Marsan, "Aloysius Bertrand" in *Bohème Romantique*. Paris: Ed. des Cahiers Libres, 1.929, pp. 34-49.

^l Editado póstumamente por Cargill Sprietsma: *OEuvres Poétiques. La volupté et pièces diverses*. Préface et notes de Cargill Sprietsma. Paris: Champion, 1.926 (rééd. Genève: Slatkine, 1.977).

ella repleta de ilustraciones, pero al poco tiempo el proyecto perdió interés para el famoso editor. La razón de este cambio de opinión se debió a una total incomprensión del verdadero significado del texto. Renduel no veía en el *Gaspard* más que una de tantas obras de inspiración fantástica, al estilo de Hoffmann o de Nodier. Entre 1.830 y 1.835 se produjo en Francia la edad de oro del género fantástico, pero a partir de esta fecha el género empezó a decaer y a perder seguidores, debido a los excesos de muchos escritores interesados más en la literatura de moda que en crear una obra personal, lo que provocó las reticencias del editor Renduel. Para éste, el momento del *Gaspard* ya había pasado. De poco sirvieron las insistencias y las lamentaciones de Bertrand: Renduel no llegó nunca a publicar el *Gaspard*.

A partir de 1.838, la enfermedad comienza a hacer mella en nuestro autor. El 18 de Septiembre entra en el hospital de la Pitié del que no sale hasta el 13 de Mayo de 1.839. A los dos días de salir de la Pitié entra en Saint-Antoine, donde permanece hasta el 25 de Noviembre de 1.839. En 1.841, la tisis reaparece con mayor fuerza, motivo por el cual el 11 de Marzo vuelve a ser hospitalizado en Necker, en donde muere el 29 de Abril del mismo año. A su entierro en el desaparecido cementerio de Necker sólo le acompañó su amigo, el escultor David d'Angers, bajo una descomunal tormenta. En 1.847, sus restos fueron trasladados al cementerio de Montparnasse.

La tumba que los contiene aún existe y puede ser visitada; se encuentra en la "Allée Raffet", 10ª división, 2ª línea norte, nº 2 por el oeste.

La publicación del *Gaspard* todavía se haría esperar otro año. Pocos días antes de la muerte de Bertrand, David d'Angers consiguió rescatar el manuscrito de las manos de Renduel, previo pago de los 150 Ff. que éste había adelantado al escritor. La elección del nuevo editor estaba hecha desde hacía varios años. Victor Pavie, amigo personal de David, se encargaría de publicar *Gaspard de la Nuit* en su ciudad natal, Angers. Sainte-Beuve, por su parte, se comprometió a escribir un prólogo que acompañase la edición, si bien el mucho trabajo de Sainte-Beuve, por aquel entonces ocupado en la redacción de su *Port-Royal*, hizo que este prólogo se retrasase más de lo esperado. Por fin, a finales de 1.842 apareció la primera edición de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. De los doscientos ejemplares de tirada que salieron a la calle sólo se vendieron veinte, en lo que Pavie calificó como "un des beaux échecs dont les annales de la librairie fassent mention". Aún hoy día el *Gaspard* es un libro ignorado por el gran público. Poeta para poetas, Bertrand sólo ha encontrado el debido reconocimiento entre sus compañeros.

0.1.2. LA OBRA DE BERTRAND

Aparte de los escasos textos aparecidos en periódicos (relatos, crónicas, poemas en verso e incluso una obra teatral^m), Bertrand no llegó a ver ninguna de sus creaciones publicadas. La práctica totalidad de su obra se encuentra recogida en tres volúmenes: *Gaspard de la Nuit*, *Le Keepsake fantastique* y *OEuvres Poétiques. La Volupté et pièces diverses*.

Le Keepsake fantastique es una colección de textos heterogéneos recogidos por Bertrand Guéganⁿ, integrada por todas las publicaciones aparecidas en *Le Provincial* y en *Le Patriote*, junto con varias obras inéditas hasta la fecha. Poemas en verso, relatos en prosa, una obra de teatro (*Louise*), y varias cartas del autor a Antoine de Latour, a Célestine y a David d'Angers componen el conjunto del volumen. *Le Keepsake fantastique* es en realidad el nombre con el que Renduel quería publicar la segunda edición del *Gaspard*. El principal interés de esta edición reside en la posibilidad de consultar algunas de las creaciones de juventud de Bertrand (si es que se puede hablar de

^m Nos referimos a *Les Conversions*, aparecida en *Les Grâces. Journal du Beau Sexe*, París, nº 4, Lundi 11 Novembre 1.833, pp. 1-6. Con respecto a los demás textos editados en periódicos ver más arriba nuestro comentario a la cooperación de Bertrand con *Le Provincial* y con *Le Patriote*.

ⁿ *Le Keepsake fantastique*. Publié par Bertrand Guégan. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923 (rééd. Paris: Plasma, 1.980).

creaciones de juventud en un autor que murió a los treinta y cuatro años de edad), muchas de las cuales serán posteriormente reelaboradas, encontrando así cabida en el *Gaspard*. Un estudio intertextual sería muy útil para establecer las diferencias de la obra magna de Bertrand con su producción juvenil. En los relatos y poemas publicados en *Le Provincial* es sensible la influencia de Walter Scott y de la novela pseudohistórica, así como de las baladas inglesas traducidas al francés en prosa^o; por contra, nuestro poeta aún no tiene la concepción pictórica del arte que desarrollará de forma patente en su *Gaspard*. El pintoresquismo hugoliano está todavía muy por encima de un concepto nuevo de la forma poética.

La Volupté ya era un proyecto de Bertrand (cfr. supra), que, como tantos otros, nunca llegó a ver la luz. Sprietsma reúne en su edición^p toda la obra poética en verso de Bertrand dividida en tres partes: las dos primeras se atienen al plan inicial de nuestro autor, mientras que la tercera recoge una pequeña escena de teatro en verso (publicada en *Le Provincial* y titulada *Le Portier d'une Académie de Province*) y doce poemas, la mayoría de ellos inéditos. Los poemas en verso de Bertrand tienen la influencia inconfundible de Hugo

^o De entre las traducciones al francés de las baladas inglesas destaca sobre manera la realizada por Loève-Weimars con el título *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse*. Paris: Renouard, 1.825. Su influjo sobre Bertrand fue más que notable, como veremos.

^p *OEuvres Poétiques. La volupté et pièces diverses*. Préface et notes de Cargill Sprietsma. Paris: Champion, 1.926 (rééd. Genève: Slatkine, 1.977).

y, en menor medida, de Lamartine (uno de los poemas lleva por título *Le Lac*). El tono pintoresco y pseudohistórico domina, una vez más, por encima de cualquier otra premisa. Sin ser, ni mucho menos, una obra perfecta ni acabada, hay algunos poemas que no dejan de tener un cierto encanto (véase por ejemplo *La chanson du pèlerin*, *Le démon de la Forêt-Noire* o la balada *Dijon*). Las tres estrofas que acompañan estas líneas, extraídas precisamente de *La chanson du pèlerin*, no pretenden ser más que una pequeña muestra del arte versificador de Bertrand:

I

-Comte, en qui j'espère,
Soient, au nom du Père
Et du Fils,
Par tes vaillants reîtres,
Les félons et traîtres
Déconfits!

II

Coucher à ta porte,
Quand le vent n'apporte,
Cette nuit,
Sur le lit sans toile,
Pas même l'étoile
De minuit!

XIII

III

Les murailles grises,

Les ondes, les brises,

La vapeur,

La porte propice

Qu'un lierre tapisse,

Me font peur.⁹

A diferencia de las crónicas recogidas en *Le Keepsake*, estos poemas en verso no son en su totalidad obras de juventud, ya que Bertrand no dejó nunca de escribir poesía en verso (el *Sonnet à Renduel* es de 1.840). La profunda divergencia de estos poemas con respecto al *Gaspard* evidencia el deseo de crear un tipo de expresión poética distinto de la poesía en verso romántica, una forma nueva, heredera de la balada y de la prosa poética, pero a todas luces diferente y moderna: el poema en prosa. Nos encontramos con dos géneros poéticos dispares, aunque en modo alguno contrapuestos o contradictorios. De este modo, la elección de la prosa frente al verso se carga de significación plena. Cuando predomine la imagen (poética y pictórica) sobre cualquier otro principio, Bertrand escribirá en prosa, dejando el verso para el pintoresquismo en estado puro.

⁹ *Op. cit.*, pp. 9-10.

XIV

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot es, sin duda alguna, la obra más importante de Aloysius Bertrand y la que ha otorgado a su autor todo el reconocimiento (en nuestra opinión escaso) de que goza. El número de ediciones en francés del *Gaspard* ronda la treintena (ver nuestra bibliografía⁷) y son numerosas las traducciones realizadas a las principales lenguas europeas (entre ellas cinco al español). Admirado por muchos escritores franceses y extranjeros, Bertrand ha conseguido gracias a "ce livre des mes douces prédilections"⁸ un papel importante dentro de la literatura francesa del XIX. No pretendemos aquí hacer un análisis de esta obra, ni siquiera una breve descripción, puesto que ésta es la materia de nuestra tesis. Únicamente queremos adelantar cuál va a ser el planteamiento general de nuestro estudio. En la primera fase de nuestra investigación, en la que nos dedicamos, como es lógico, a la lectura de la bibliografía crítica sobre Bertrand, nos encontramos con una profunda bifurcación en los comentarios sobre la obra bertrandiana por parte de los investigadores que nos precedieron. Un buen número de críticos veía en Bertrand al escritor romántico, heredero de Hugo y de Nodier, al autor fantástico y "moyenâgeux". A ello contri-

⁷ De entre todas estas ediciones nosotros hemos utilizado la de Max Milner (Paris: Gallimard/Poésie, 1.980) por dos razones. En primer lugar, es la última edición crítica que se ha publicado, y por lo tanto la que mejor puede recoger las modificaciones textuales oportunas. Asimismo, es la única que aún puede encontrarse en el mercado, al estar todas las demás agotadas. Recientemente, ha aparecido una ultimísima edición en Seuil, pero, a diferencia de la de Milner, carece de aparato crítico y de estudio introductorio.

⁸ Con estas palabras define Bertrand su *Gaspard* en una de las cinco cartas que escribiera a su amigo David d'Angers desde el hospital de Necker. Cfr. *Le Keepsake fantastique*, p. 192.

buía el rosario de enanos-vampiro, de salamandras y de ondinas que pueblan alguno de los libros del *Gaspard*, así como la fascinación por la historia de Borgoña y el pintoresquismo flamenco e hispano-italiano. Para otra parte de la crítica, por contra, Bertrand era el creador del poema en prosa, un escritor extremadamente formalista, casi mallarmeano. Había pues una división de opiniones que no dejaba de sorprendernos, sobre todo teniendo en cuenta que ambas posiciones eran, al menos parcialmente, acertadas. Casi inmediatamente comprendimos cuál era el camino que debíamos seguir. Si esta doble consideración ponía en peligro la unidad misma del texto, nuestra misión era encontrar el elemento capaz de salvar esa unidad amenazada. Nuestras indagaciones posteriores nos han llevado a considerar que ese elemento unificador (o, al menos, uno de los elementos unificadores) es la concepción pictórica de la literatura que tiene Bertrand. En las páginas que siguen a esta introducción pretendemos mostrar en qué consiste esta concepción pictórica de la literatura y cómo afecta a la construcción global de la obra.

Son escasos los textos de Bertrand publicados fuera de los tres volúmenes que acabamos de analizar. Apenas tres obras de teatro (*Daniel*, *Le Sous-Lieutenant de hussards* y *Les Conversions*), tres breves textos en prosa y siete cartas. El teatro de Bertrand no tiene un excesivo interés. Atraído por el vodevil, Bertrand escribió *Le Sous-Lieutenant de hussards*, *Les Conversions* (dos comedias de enredo sin demasiada gracia) y *Louise* (drama-vodevil con

final trágico). De un tono similar es la breve escena en verso *Le Portier d'une Académie de Province*. Poco o nada es lo que Bertrand innova en estas cuatro obras. La más interesante de todas sus creaciones teatrales es sin lugar a dudas *Daniel*, drama-balada en prosa inspirado en un episodio de *El Anticuario* de Walter Scott, la leyenda del leñador Martin Waldeck. Influido por el teatro de Hugo, Bertrand consigue crear un texto bastante sólido y con sus momentos de acierto. Desgraciadamente la obra no sólo no llegó a ser estrenada, sino que ni tan siquiera ha llegado a ver la luz en una edición completa (lo mismo que *Le Sous-Lieutenant*), por lo que no es posible apreciarla en su totalidad. Aunque Bertrand no sea un genio teatral comparable a Hugo, Vigny o Musset, sería deseable que el poseedor de los manuscritos de Bertrand se decidiese por fin a editar los pocos textos de nuestro escritor que aún no han sido dados a conocer¹.

Más importancia tienen a nuestro parecer *Scène indoustane. Le soir, aux portes de Schiraz*², una de las tres obras en prosa arriba señaladas. Este breve texto tuvo tres redacciones entre 1.826 y 1.827, de las cuales la última puede ser considerada como el primer poema en prosa de Bertrand. Su principal interés estriba en el descubrimiento que hace Bertrand de su propio estilo,

¹ Aparte de las obras de teatro mencionadas, faltan por publicar varios carnets de notas sobre pintores, dos cuentos, titulados *Le Carrillonneur* y *Le dernier des Edvens*, y algunos cuadernos de notas con esbozos de proyectos. Cfr. C. Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 217-219.

² Cfr. Cargill Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 58-61.

basado en la concentración, en la búsqueda de la palabra exacta y en la supresión de los detalles insignificantes. Con la tercera versión Bertrand se aleja de Chateaubriand en busca ya de su modo personal de expresión. Volveremos sobre este texto al hablar de la creación del poema en prosa. La primera versión de *La Tour de Nesle*^y también resulta muy útil a la hora de ver la evolución que experimentó la concepción artística de Bertrand. Mientras que esta primera versión no es sino una crónica histórica sin ninguna pretensión pictórica (muy en el estilo de *Le Keepsake*), la segunda versión, incluida en el *Gaspard*, es un poema en prosa con todos los rasgos propios de este libro. La anécdota ha desaparecido y en su lugar nos encontramos con una escena suspendida en el tiempo, sin principio ni continuación, la representación de un cuadro con palabras. El tercer texto, *L'hiver menace d'être rigoureux*^w, tiene menos trascendencia, y sólo nos sirve para completar nuestra bibliografía.

Antes de finalizar esta presentación sólo nos queda por hacer un breve comentario sobre el epistolario de nuestro autor. La correspondencia que se conserva de Bertrand no es demasiado amplia. Tan sólo dieciséis cartas han llegado hasta nosotros. De éstas, nueve fueron recogidas por Guégan en *Le*

^y Cfr. C. Sprietsma, "La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique", *La Revue de Bourgogne*, 1.926, p. 583.

^w Cfr. la nota 6 de esta introducción.

Keepsake fantastique^x; las otras siete fueron publicadas por Jules Marsan^y y por Cargill Sprietsma^z. Su interés, con algunas excepciones, es más biográfico que literario. Merecen, no obstante, una especial consideración las cuatro cartas dirigidas a David d'Angers poco antes de morir (incluidas en la edición de Guégan), no sólo por su valor humano sino también por las escasas pero substanciosas aclaraciones que hace Bertrand en torno al *Gaspard*, y que nos han sido sumamente útiles para nuestro estudio del poema en prosa y de la forma.

^x Cfr. pp. 125-128, 187-200 y 222.

^y Jules Marsan, *Op. cit.*, pp. 23-29, 32-33 y 54.

^z Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand...*, pp. 169-170 y 186-188.

0.2. PLAN DE TRABAJO

Si *Gaspard de la Nuit* fuera, como señala el propio Bertrand, "un vrai fouillis"^{aa}, si sólo brillase en sus páginas "le charme du fragment"^{bb}, si en su interior no encontráramos más que elementos inorgánicos sin ningún atisbo de unidad, entonces no estaríamos ante una obra de arte. Y, sin embargo, el *Gaspard* es indudablemente arte. Luego en algún lugar del texto, en algún momento tendremos que divisar la existencia de un proyecto de construcción por encima de lo fragmentario que compone sin duda alguna gran parte de la estética de este libro.

Por otra parte, lo realmente chocante del *Gaspard* no es esa tendencia al fragmento (signo inequívoco de la modernidad del texto que ahora estudiamos), o al menos no es lo que a nosotros, como a gran parte de la crítica, nos ha incomodado. Muchos textos en apariencia fragmentarios han desvelado después de un análisis riguroso los entresijos del sistema que los estructuraban. Ya hemos señalado en páginas anteriores de esta introducción la existen-

^{aa} "Lettre à David d'Angers" in *Le Keepsake fantastique*. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, p. 199.

^{bb} R. Schwab, "L'aventure d'Aloysius Bertrand", *La Bouteille à la mer. Cahier de poésie*, Paris, Oct. 1.945, p. 18.

cia de un hecho que, a nuestro entender, amenaza de una manera mucho más seria que la tendencia al fragmento la unidad textual. Nos referimos a la presencia de una acusada dicotomía entre la forma, refinada y preciosista, y la temática, "de couleurs trop violentes"^{cc}. Chabeuf, ya en uno de los primeros estudios realizados sobre el autor del *Gaspard*, muestra con claridad esta sorprendente disparidad:

romantique, en effet, par le choix des sujets, l'amour du Moyen Age, le goût un peu puéril des épigraphes et des classifications trop amples pour le contenu, il ne l'est plus dans l'exécution.^{dd}

El problema que se nos plantea es de una extrema gravedad: ¿cómo puede un escritor del Segundo Romanticismo (plenamente inmerso en el Segundo Romanticismo), con toda su tópica fantástica y medieval, ser a la vez un antecedente de Baudelaire, del Parnaso o de Mallarmé? ¿Cuál es el elemento que, al mismo tiempo que da unidad al texto, permite el salto de ese Romanticismo pintoresco a la poesía moderna? La búsqueda de un elemento unificador ha centrado todas nuestras preocupaciones casi desde el primer momento en que empezamos a trabajar en esta tesis. Pronto comprendimos que únicamente en

^{cc} M. Jacob, Préface de 1916 au *Cornet à dés*. Paris: Stock, 1.923, p. 23.

^{dd} H. Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*. Dijon: Imprimerie Darantière, 1.889, p. 136.

el análisis de los distintos niveles textuales podríamos encontrar lo buscábamos.

Un texto literario, cualquier texto literario, está formado, a nuestro entender, por un espesor de niveles significantes. En modo alguno creemos que sea posible hacer una lectura inmanentista que se detenga exclusivamente en el eje sintagmático de la escritura, puesto que, para nosotros, el texto ni se explica ni se acaba en sí mismo. Así, cada elemento del eje sintagmático habrá de tener una proyección en el eje paradigmático que le dará sentido. No compartimos la teoría de Barthes^{ee}, según la cual un análisis del eje sintagmático (en principio descriptivo) excluye necesariamente cualquier posible lectura (interpretativa) en el eje paradigmático, sino que, por el contrario, pensamos que sólo tras el estudio de la relación entre estos dos ejes podremos comprender el/los significado(s) del texto. Al mismo tiempo, tampoco consideramos posible que esa proyección sobre el eje paradigmático pueda hacerse únicamente sobre elementos parciales, dejando de lado la globalidad del texto para centrarse en un aspecto único que el crítico destaca arbitrariamente sobre los demás. Por ello, creemos que buscar de forma exclusiva en un texto una ar-

^{ee} Cfr. "Les deux critiques" in *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1.964, pp. 246-251. La diferenciación dicotómica entre una crítica sintagmática e inmanentista y otra paradigmática y, por lo tanto, transtextual es en realidad un ataque frontal y en algunos aspectos justificado contra la crítica historicista. En nuestra opinión, Barthes se equivoca al no tener realmente en cuenta la posibilidad de hacer una crítica transtextual dentro de otros presupuestos ideológicos distintos de los del positivismo historicista, como por ejemplo la crítica marxista, el psicoanálisis, e incluso, dentro de la crítica estructuralista, la hipertextualidad genettiana.

queología mítica, por ejemplo, sería una burda simplificación y por lo tanto una alienación de dicho texto. Si todo texto literario es un espesor de niveles, tendremos que detenernos en el estudio de los diferentes niveles que componen ese texto en su conjunto, sin excluir ningún elemento, con el fin de comprender de este modo su sentido último. Nuestra crítica tiene así una intención englobadora de todos los niveles de la escritura, en primer lugar por una necesidad práctica, ya que, como hemos señalado más arriba, estimamos que sólo un estudio de los distintos niveles que componen el *Gaspard* podrá darnos las claves que nos permitan descubrir su significado como proyecto escritural y su unidad interna, pero también por una elección ideológica y crítica, como veremos en el apartado tercero de esta introducción.

Por lo que respecta a *Gaspard de la Nuit*, cinco son los grandes niveles textuales que lo configuran: la arqueología textual, la estructura formal, el universo temático, el nivel analógico y, por último, el nivel noémico. Dentro de la arqueología textual hay dos aspectos que nos resultan especialmente interesantes. En primer lugar y puesto que *Gaspard de la Nuit* ha sido considerado por gran parte de la crítica como el primer libro de poemas en prosa propiamente dicho, consideramos fundamental intentar situar la obra que estudiamos dentro de una teoría de los géneros, lo que nos ha impulsado a investigar por una parte cuál podía ser el origen del poema en prosa (origen que nos ha llevado al estudio de la prosa poética del s. XVIII) y por otra a buscar

una definición, o al menos una caracterización lo suficientemente exacta, de "ce nouveau genre de prose"^{ff}. Esta parte de nuestro estudio nos ha obligado a reconsiderar el concepto de poesía, que ya no puede ser concebida desde una perspectiva puramente formal, sino más bien semántica.

El segundo aspecto que nos interesa estudiar dentro de la arqueología textual sería la intertextualidad, que en el caso del *Gaspard* es especialmente compleja, dada la continuada presencia dentro del libro de auténticos cuadros, no tanto imitaciones de cuadros preexistentes como creaciones que el autor hace con palabras de cuadros totalmente diegéticos. En efecto, en *Gaspard de la Nuit* conviven un buen número de intertextos literarios (Scott, Hugo, Nodier, Hoffmann, Chateaubriand) con un sinfín de intertextos pictóricos, si cabe aún más importantes que los primeros. La búsqueda de los distintos y numerosos intertextos, tanto pictóricos como literarios, no responde a un simple afán de erudición ni al deseo de localizar las fuentes en que bebió nuestro poeta. Lo que realmente nos importa de los intertextos encontrados es ver qué *función* cumplen en esta obra en concreto, función que podrá ser diferente de la que cumplían en la obra de origen.

^{ff} Cfr. la primera de las cartas de Bertrand a David d'Angers: "ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose..." in *Le Keepsake fantastique*, p. 192.

Los siguientes niveles que pretendemos estudiar son la estructura formal del texto y el universo temático, que, a nuestro entender, constituyen un gran macro-nivel, una especie de gigantesca estructura temático-formal, entendiendo por tal todos aquellos elementos que crean el armazón estructurante de *Gaspard de la Nuit*, ya sean formales (el paratexto, la división estrófica de los poemas, la duración temporal, la utilización del arcaísmo lingüístico) o temáticos (la ciudad medieval, la noche, el espacio pintoresco -España, Italia, Flandes-, la Naturaleza borgoñona). Hemos decidido estudiar conjuntamente ambos niveles porque no creemos que sea posible realizar un análisis formal que excluya la existencia de grandes núcleos temáticos estructuradores, toda vez que estos núcleos están en múltiples ocasiones enquistados dentro de la estructura formal del texto; ¿cómo hacer un estudio de la duración temporal, ensoñada como destrucción, sin establecer la relación pertinente con el campo temático de la Noche, metáfora del espacio de la Muerte? ¿O cómo analizar la utilización del arcaísmo lingüístico, dejando de lado la presencia obsesiva de la ciudad medieval? El universo temático remite de manera continua a la forma y viceversa, creando entre ambos un molde estructurante.

El nivel analógico estaría formado por las distintas modulaciones de los grandes temas encontrados en el nivel anterior. Así, el campo temático de la noche puede generar toda una serie de modulaciones, expresadas a través de metáforas, metonimias o cualquier otro procedimiento analógico. Si bien es

verdad que las modulaciones temáticas pueden ser manifestación directa de un estado preconsciente del acto de escritura, conformado tanto por las pulsiones inconscientes (en un sentido freudiano) como por la (pre)existencia de una arqueología mítica, no es menos cierto que dicho acto de escritura es un ejercicio en libertad; el escritor puede estar condicionado por la presencia de arquetipos míticos o por una infraestructura psíquica, pero no totalmente determinado. En último extremo, la escritura es capaz de construir en cada momento una realidad diferente y única: el texto creado por el autor. De tal manera, no nos interesa tanto la localización de determinados arquetipos como la función que estos puedan cumplir dentro del texto estudiado. Frente a la búsqueda de la semejanza que supone un análisis mítico, nosotros preferimos la búsqueda de la diferencia.

Para finalizar, el punto de llegada de nuestro análisis sería el nivel noémico o conceptual. Si admitimos que todo texto es de una u otra manera signifi-
ficante, entonces también deberemos aceptar que pueda ser reducido a una *estructura semántica* capaz de mostrar cuál es su significado postrero. Por otra parte, consideramos que el referente que permite la actualización sémica de un texto ha de ser la Historia (o la historia; incluso muy a menudo ambas). Ya hemos señalado en otra parte de esta introducción que no pensamos que un texto se acabe en sí ni que sea factible dar de él una explicación inmanente. No nos parece posible que una obra pueda substraerse a las circunstancias

históricas, sociales e ideológicas en que se generó, lo que no significa de ningún modo que exista una determinación absoluta de la supraestructura histórica sobre el texto (del mismo modo que no existía determinación de la infraestructura psíquica). Como en un ejercicio de mediación, el escritor construye su obra marcado por la doxa que lo rodea, pero frecuentemente su trabajo se genera contra esa doxa condicionante. Sin ser una mera imitación ni tampoco una subversión total cada texto muestra una postura ante el mundo, ante los otros o ante sí mismo, y por ende una concepción del cosmos y de la vida. Esa concepción es lo que se expresa en el nivel noémico. Como en el caso de la estructura formal y del universo temático, pensamos que el nivel analógico y el nivel noémico pueden ser reunidos en un macro-nivel que los englobe, ya que en gran medida podemos considerar que el nivel noémico no es más que una traducción conceptual del nivel analógico.

Estos son, a nuestro juicio, los cinco grandes niveles textuales que se pueden encontrar en *Gaspard de la Nuit*, y en torno a ellos va a girar nuestra investigación. Pensamos, asimismo, que la existencia de diferentes niveles de escritura es una realidad constatable en cualquier otro texto que se quiera analizar, por lo que consideramos que los esquemas generales que vamos a aplicar en este estudio tienen una validez universal. No obstante, también es innegable que determinados aspectos que en esta tesis van a quedar desplazados a un segundo plano tal vez en el análisis de otras obras puedan tener una

relevancia mucho mayor (pongamos por caso la arqueología mítica), mientras que elementos importantes de nuestro estudio quizás en otro lugar no merezcan una atención tan grande como la que aquí le damos (la intertextualidad, por ejemplo). Cada obra es única y por lo tanto cualquier esquema de investigación que queramos confeccionar tendrá que ser lo suficientemente flexible como para adaptarse a cada caso en concreto. Imponer esquemas rígidos en un análisis de un texto nos llevaría irremisiblemente al falseamiento de su significado. La objetividad (puede que no absoluta, ya que no creemos que exista una objetividad pura y sin mancha) es el único criterio que nos ha guiado a la hora de buscar cuáles eran los niveles textuales, y en el momento de dejar de lado aspectos que no nos parecían imprescindibles para comprender el sentido último del *Gaspard*.

0.3. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS BÁSICOS

Afirmar que todo estudio crítico debe tener unas bases metodológicas en que apoyarse puede parecer una verdad tan evidente que apenas merezca ser enunciada. La preferencia de una metodología sobre cualquier otra no debe asentarse, según nuestro juicio, en una elección arbitraria o puramente pragmática, sino que, por el contrario, ha de suponer ante todo una elección ideológica, tras de la cual se esconderá siempre una visión del mundo y una apuesta existencial. Nosotros nos adscribimos al tematismo estructural, cuyas teoría y práctica han sido formuladas por el Dr. Del Prado en su extensa obra investigadora (vid. nuestra bibliografía general), y en los seminarios de literatura por él dirigidos⁸⁸, porque compartimos la concepción general de la literatura y los principios básicos de dicha escuela, principios que pasamos a examinar someramente.

Para el tematismo estructural el ejercicio de la crítica ha de hacerse desde una perspectiva integradora y no desde presupuestos dogmáticos o excluyentes. Puesto que todo texto es un espesor de niveles significantes, organizados

⁸⁸ Especialmente importante ha sido para nosotros el seminario celebrado durante el curso 1.991-1.992, en el que se fijaron las bases metodológicas para la aplicación del tematismo estructural.

éstos en torno a los dos ejes (paradigmático y sintagmático) de la escritura antes estudiados, tendrá que admitir, así pues, enfoques diversos. De esta forma, no descarta esta doctrina literaria la aceptación de principios teóricos de otras escuelas, sin que esto suponga en modo alguno un eclecticismo carente de una identidad propia. La diversidad que presenta el texto literario no se resuelve para el tematismo estructural desde la mezcolanza de ideas y teorías, sino desde una concepción dialéctica de la literatura y de la Realidad. Por otro lado, también considera el tematismo estructural que los diferentes niveles de que se compone el texto forman un todo interrelacionado. El estudio de los distintos niveles textuales no puede ser más que una búsqueda, por encima de la disparidad de enfoques y posibilidades de análisis (estructural, temático, mítico o sociológico), de una unidad de significación. Por lo tanto, la obra literaria aparece a los ojos del tematismo estructural como un sistema, ya no el sistema mecánico "où tout se tient" del estructuralismo más ortodoxo, sino un *sistema orgánico*, en ocasiones lleno de disfunciones y contradicciones, pero al fin y al cabo siempre sistema, lo que deja traslucir la necesidad en toda obra literaria de un proyecto de escritura. Si de algo abomina el tematismo estructural, y nosotros con él, es del fragmentarismo crítico.

Por otra parte, el tematismo estructural no acepta que el acto de escritura sea un mero capricho o una frivolidad intranscendente. Cuando un autor escribe, no lo hace como si de un simple divertimento se tratara. Detrás de cada

página, detrás de cada línea, el escritor busca algo más que la pura diversión, algo que le permita explicarse a sí mismo y al mundo en el que le ha tocado vivir; *la naturaleza de la literatura (del arte todo) y su función última será, por lo tanto, necesariamente ontológica*. Este carácter ontológico de la literatura, que puede adoptar mil formas diversas, desde el intento de fijar el propio ser que se va construyendo a través del acto mismo de escritura (tal es el caso de Montaigne y de gran parte de la escritura autobiográfica) hasta la concepción salvífica del arte (Mallarmé o Proust), es el ámbito creador que interesa al tematismo estructural, sin excluir, con ello, la existencia de otros ámbitos o funciones en el arte, y más específicamente en la literatura; será éste, sin embargo, el espacio crítico dentro del cual se moverá, de manera exclusiva, dicha escuela.

Ya hemos especificado en el apartado segundo de esta introducción un hecho fundamental para nuestra concepción de la literatura; el texto no puede ser considerado como un puro artificio cuya explicación última se encuentra en él mismo. Coincidimos, una vez más, con el tematismo estructural en sus apreciaciones sobre la Historia, ya no considerada como un simple contexto paralelo al acto de escritura, sino como parte misma del texto, conectada con él en una interrelación dialéctica. Para el tematismo estructural, así pues, *todo texto se resuelve finalmente en la Historia*. Resulta innegable que este principio entrocra de forma directa con la crítica marxista, no, desde luego, con la

ortodoxia de Lukacs, aunque sí con las teorías de Barbéris o Goldmann. Nuestro interés recaería no tanto en la búsqueda una superestructura que sea fiel reflejo de la lucha de clases, como en un intento de fijar la posición que toma el texto respecto de la Doxa histórica y social. Mientras que las características de una superestructura social no diferirían en gran medida entre dos textos próximos en el tiempo y en el espacio, esa resolución en la Historia, expresada en el nivel conceptual, podrá proporcionarnos realmente el significado definitivo del texto estudiado.

El último gran presupuesto ideológico del tematismo estructural surge de su contraposición (dialéctica) con la mitocrítica. En oposición a Gilbert Durand y a sus seguidores más dogmáticos, para quienes la literatura se reduce a una colección de mitos preexistentes, manifestaciones arquetípicas de un pensamiento precientífico que se repite, sin innovación posible, desde la noche de los tiempos, el tematismo estructural considera como característica básica de todo texto literario su singularidad. Lo que significa, dicho de otro modo, que para el tematismo estructural *la literatura no se expresa en la semejanza sino en la diferencia*. No obstante, también es cierto que la literatura carece de poder para provocar una subversión total en la Realidad, ya que no es posible una creación artística que surja de la nada; todas las revoluciones literarias se han limitado a realizar pequeños cambios con respecto a la doxa anterior a ellas, aunque tales cambios supusiesen grandes conmociones en la historia del

arte. Sí es capaz la literatura, sin embargo, de la re-creación, gracias a un acto de mediación entre la subversión completa y la imitación plena. Son múltiples los elementos exteriores al texto (arquetipos, intertextos, la presencia de una superestructura social) que de una u otra forma acaban por imponerse en su interior, estableciéndose así relaciones con otros textos colaterales; pero, a pesar de todo, el producto de esas influencias diferirá siempre de los textos originales, siendo inevitablemente el resultado algo nuevo y único.

Todos estos principios ideológicos que acabamos de examinar justifican de forma clara y evidente el enfoque que hemos querido dar a nuestra tesis. Frente a la búsqueda de elementos intertextuales o arquetípicos que nos remitiesen a otros textos semejantes, hemos optado por estudiar las funciones diferenciadoras que tales elementos cumplían en el *Gaspard*, dado que para nosotros este texto es nuevo, único y distinto de cualquier otro, por encima de las influencias que pueda haber recibido o suscitado. Frente a los críticos que han defendido el carácter decidida e irremisiblemente fragmentario de nuestra obra, hemos preferido indagar cuál pudiera ser el componente unificador y estructurador dentro de ella. Frente a los que no han visto en *Gaspard de la Nuit* más que una sucesión de "tableautins" sin ningún tipo de profundidad humana, nosotros hemos querido encontrar una función ontológica que diese a este libro un sentido como arte. Y, para finalizar, frente a los que no son capaces de comprender la literatura como una parte más de la Realidad, y por

lo tanto de la Historia, hemos intentado ver de qué manera la principal creación de Aloysius Bertrand busca en esa Realidad un referente al que oponerse y en el que reflejarse. Tras haber delimitado cuáles son los intereses y los afanes que nos mueven, ya sólo nos queda entrar directamente en materia.

1. LA ARQUEOLOGÍA TEXTUAL

Comenzar el estudio de una obra, autor o época siempre resulta difícil. Uno no sabe muy bien por qué sendero aventurarse de los muchos que se muestran ante nuestros ojos. Los múltiples datos acumulados en la búsqueda previa a la escritura se apiñan en una madeja enmarañada, de la que sobresalen un sinfín de cabos a cual más tentador. Si el estudio en cuestión tiene como meta el análisis de una obra aislada, como en principio puede parecer nuestro caso, en apariencia todo se clarifica y cobra una nitidez mayor. Esta falsa impresión de claridad que circunda a este tipo de estudios se debe a la herencia estructuralista y a su concepción inmanentista de la literatura. ¿Por qué no empezar por el principio, nos diría el crítico estructuralista, analizando el título y el paratexto, para después continuar con el espacio, el tiempo, los actantes, la dinámica textual, y terminar, si se tercia, con una posible interpretación, a la luz de los descubrimientos realizados? Y aun un estructuralista clásico se detendría en la dinámica, sin exponerse a lanzar una interpretación que trascendiera la descripción inmanente del texto. Aunque no compartamos plenamente tales argumentos, hemos de reconocer, no obstante, que esta concepción literaria ha dado sus frutos: toda buena descripción de un texto pasa

por la aplicación más o menos sistemática o adaptada de la teoría estructuralista de la novela o de la poesía, según el caso, aplicación que, de forma más bien heterodoxa, haremos en capítulos posteriores. A nuestro juicio (y creemos que también según el de muchos críticos estructuralistas: Genette, Kristeva, Greimas), el análisis de una obra no puede limitarse a una mera descripción de los elementos mecánicos que la articulan. Para que un texto sea capaz de significar, llegando a crear una estructura semántica que nos diga algo de su autor o del mundo, necesariamente tendrá que salirse de sí mismo, a fin de convertirse en una entidad transcendente, que ya no acabe en sí, o de lo contrario ningún sentido encerraría. La literatura, así considerada, se asemejaría a un enfermo autista, que, recluso en sí, nada puede decir a sus prójimos.

Pero si bien es cierto que un texto literario no termina en sí mismo, no lo es menos que tampoco empieza en sí. Detrás de él existe todo un aparato arqueológico anterior a su existencia individual, aparato que, sin determinar de manera absoluta la vida del nuevo texto, sí interviene en mayor o menor medida en su forma definitiva de ser y de existir. Este aparato previo es lo que Javier Del Prado ha llamado arqueología textual, y estaría conformado por todas aquellas obras que de uno u otro modo actúan sobre este nuevo texto, bien mediante una presencia explícita y abierta, bien a través de una influencia callada, a menudo difícil de detectar, pero no por ello menos valiosa. La relación establecida entre ambos textos puede ser temática, formal,

intelectual o simplemente genérica; podremos incluso llegar a encontrarnos con una interrelación entre distintas artes (como ocurre en *Gaspard de la Nuit*). Aunque cada tipo de relación merezca en los estudios de algunos críticos un nombre específico (estamos pensando en Genette), en cualquier caso, y a pesar de distinciones y clasificaciones que puedan clarificar el complejo mundo de la arqueología textual, resulta patente la existencia de un vínculo que los une gracias a la acción de un mismo denominador común: en todas ellos encontramos la presencia de un texto en otro texto.

La arqueología textual, tal y como nosotros la entendemos, se asemeja considerablemente a lo que Genette llama en su obra *Palimpsestes* transtextualidad, definida como "tout ce qui met en relation manifeste ou secrète un texte avec d'autres textes"¹. Veremos que esta semejanza es, no obstante, sólo parcial. Genette distingue cinco tipos de transtextualidad: la intertextualidad, o presencia efectiva de un texto en otro texto (a través de la cita o el plagio); la paratextualidad, entendida como la relación de un texto con todo lo que le rodea (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, postfacios, notas, epígrafes, ilustraciones, etc.); la metatextualidad, o relación de comentario que une a un texto con otro; la architextualidad, o determinación del status genérico al que un texto pertenece y que le une a otros textos; y, por último, y para Genette la forma más importante y compleja de transtextualidad, la hipertextualidad,

¹ *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1.982, p. 7.

así definida por el crítico francés: "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire"².

De estas cinco formas, pensamos que al menos dos pueden incluirse dentro de la arqueología textual: por un lado, la architextualidad, que en el caso de Bertrand reviste una importancia capital, dado el carácter innovador de su prosa y el conflicto que surge a la hora de clasificarla; y, por otro, la intertextualidad. El caso de la intertextualidad merece algunas palabras aclaratorias. La diferencia que establece Genette entre intertextualidad e hipertextualidad es, sin lugar a dudas, pertinente, pero tenemos la sospecha de que no sea realmente funcional. Poco importa que un texto se relacione con otro a través de una cita directa o de una presencia más o menos implícita; lo que de verdad nos interesa es la existencia de esa relación y la función que pueda cumplir. Por otra parte, Genette distingue tres tipos de intertextualidad, la cita, el plagio y la alusión ("un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions..."³). Esta última forma de intertextualidad no

² *Op. cit.*, pp. 11-12. Para las definiciones de las otras cuatro formas de transtextualidad, ver las pp. 8-11.

³ *Op. cit.*, p. 8.

parece diferenciarse con la suficiente claridad de la hipertextualidad. ¿Cómo distinguir con nitidez una simple alusión de un hipertexto? En *Jacques le fataliste*, por ejemplo, ¿las referencias a *Don Quijote* han de ser entendidas como alusiones intertextuales o como hipertextos? El matiz es demasiado sutil para que la distinción pueda ser realmente provechosa. Utilizaremos, así pues, el nombre de intertextualidad para cualquier tipo de relación entre dos o más textos, excluyendo la architextualidad, ya que en este caso existe un modelo ideal al que estos textos se remiten, lo que establece una diferencia básica con las otras formas de intertextualidad. Si la relación entre ambos textos implica la presencia efectiva de uno de ellos en el otro, entonces hablaremos de cita o plagio, como una forma comprendida dentro de la intertextualidad. De la misma manera, consideramos que la metatextualidad ha de ser considerada como otra forma específica de intertextualidad, pero de igual modo incluida dentro de ésta.

Por último, no creemos que el paratexto deba ser estudiado en este apartado. De hecho, lo que Genette llama paratexto no es otra cosa que el umbral del texto (y por lo tanto una parte del mismo texto), y no otro texto diferente con el que se establezca una relación. Su estudio ha de llevarse a cabo dentro del análisis de los elementos formales del texto, y de ningún modo dentro de la arqueología textual.

Por otra parte, frente al nombre transtextualidad preferimos el de arqueología textual, debido a que la denominación transtextualidad puede atañer a cualquier elemento que, estando en relación con el texto, se encuentre, sin embargo, fuera de él. De este modo, la intertextualidad y la architextualidad no serían sino dos posibilidades de transcendencia textual entre otras muchas. Todo elemento referente a la Historia, o la preconsciencia psíquica del autor, por citar sólo dos ejemplos, sería también una forma de transtextualidad, dado que el texto se saldría de sí mismo hacia niveles exteriores, no puramente inmanentes. Por ello preferimos el nombre, menos equívoco y más concreto, de arqueología textual, entendiendo por tal únicamente aquellos elementos textuales que de una u otra manera nos remitan a otros textos anteriores, quedando excluidos por lo tanto los aspectos que no se refieran a éstos.

Existe otro nivel arqueológico (puesto que de nuevo nos sitúa en la prehistoria del texto), que, a diferencia del precedente, no nos remite a otros textos, sino a un espacio pretextual. Nos referimos, como el lector habrá adivinado, a la arqueología mítica, en donde el referente último ya no se halla dentro del texto, habida cuenta de que los arquetipos, tal y como los concibieron Jung y Durand, son anteriores a cualquier proceso de escritura. Aunque los dos niveles arqueológicos señalados tengan ciertos aspectos coincidentes, al ser ambos previos al texto acabado, sin embargo existen diferencias lo suficientemente importantes entre uno y otro como para evitar mezclarlos en un

mismo apartado. Por lo tanto, el estudio de la arqueología mítica, cuya presencia se dejará sentir en los niveles temático y analógico, como veremos oportunamente en su momento, tendrá que ser dejado de lado en este capítulo que ahora comenzamos.

Llegados a este punto, ya sólo nos queda comenzar nuestro ensayo sobre Aloysius Bertrand por donde creemos que mejor se puede empezar, partiendo del análisis de la arqueología textual, con la esperanza de que este camino por el que ahora nos adentramos nos lleve a buen puerto.

1.1. EL POEMA EN PROSA

1.1.1. EL ORIGEN DEL POEMA EN PROSA:

DE LA PROSA POÉTICA A LA CRÍTICA DE ARTE

Aunque parezca una obviedad, pensamos que no está de más señalar, para empezar, que el poema en prosa no surge por generación espontánea, de la nada. Existe en Francia una larga tradición prosística que va a ir preparando la aparición de este nuevo género poético, aparición que en puridad no se produjo hasta el Segundo Romanticismo. Cuáles son las causas de esta aparición y cuál es la tradición prosística a que nos referimos será el tema de este primer apartado. El principal obstáculo para el surgimiento del poema en prosa se encuentra en la aparente contradicción que suponen estos dos términos. ¿Cómo es posible que exista un poema en prosa, si poesía y prosa se contraponen como la noche y el día? ¿O acaso no se contraponen? La convicción de que la poesía no tiene por qué ir necesariamente ligada al verso será imprescindible para que surja una nueva concepción poética, sin la cual nunca habría sido posible la creación del poema en prosa como género literario. Pero, para que un cambio tal se produzca, algo tuvo que ocurrir con el

verso francés, algo que de alguna manera le alejase de su condición de favorito de la expresión poética.

El siglo XVII llevó al verso francés a un rigor formal ciertamente excesivo. Malherbe y Boileau con su condena de la imaginación, en mor de la razón y de la verosimilitud en el arte, marcan el comienzo de la crisis del verso francés. En su *Art poétique*, Boileau señala como clave para una correcta y acertada versificación la unión natural de la Rima y la Razón:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le Bon sens s'accorde avec la Rime.
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr,
La Rime est une esclave, et ne doit qu'obeïr.
Lors qu'à la bien chercher d'abord on s'évertuë,
L'esprit à la trouver aisément s'habituë,
Au joug de la Raison sans peine elle fléchit,
Et loin de la gesner, la sert et l'enrichit.⁴

Así pues, el verso pronto deja de ser el modo fundamental de expresar la emotividad para convertirse en un instrumento de la razón. En estos términos analiza la situación Le Dantec:

⁴ Boileau, *OEuvres Complètes*. Introduction par Antoine Adam, édition établie et annotée par Françoise Escal. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.966, p. 157.

Le poème en prose... apparaît historiquement à l'heure où le vers semble vidé de toute mélodie, où il ne sert plus qu'à transcrire, en style noble et raffiné, des concepts moraux ou didactiques.⁵

Octavio Paz llega aún más lejos al afirmar que la falta de creatividad del verso francés es poco menos que endémica⁶. La escasa variedad de acentos tónicos de la lengua francesa provoca que ésta tenga que servirse, para marcar el ritmo, de la cesura. El alejandrino, el gran verso del clasicismo francés, necesita, pues, de una cesura central, a menudo acompañada de otras dos cesuras secundarias, que marquen el ritmo. La combinación de los posibles acentos dentro de estas cesuras no permite una excesiva diversidad tónica, de tal manera que el ritmo se vuelve fácilmente repetitivo. En el s. XVII, Racine explota al máximo todas las posibilidades de combinación, hasta llegar a agotarlas; Breunig contabiliza en el alejandrino raciniano (sin lugar a dudas el más rico de todo el *Gran Siglo*) un total de veintiuna combinaciones⁷, lo que muestra las escasas variaciones de que es capaz tal sistema de versificación. Así, el s. XVIII hereda un verso ya plenamente desgastado, y sin posibilidad

⁵ Y.-G. Le Dantec, "Sur le poème en prose", *La Revue (littérature, histoire, arts et sciences des deux mondes)*, 1, 15 Oct. 1.948, p. 762.

⁶ Cfr. "Verso y prosa" in *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1.956, p. 74.

⁷ Cfr. C. L. Breunig, "Why France?" in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1.983, pp. 4-5.

de regeneración dentro de los mismos cánones artísticos y formales. La gran revolución de la poesía francesa del XVIII se producirá, por lo tanto, en la prosa. No es por casualidad que el poema en prosa sea un género de creación francesa.

Cuando el verso pierde, debido a la severidad del clasicismo, su capacidad para hacer poesía, surge la necesidad de buscar otro cauce de expresión para el sentimiento poético. La prosa sustituirá de manera progresiva al verso en esta función, como muy acertadamente señala Lanson: "Au moment où le vers est encore ligoté par les règles classiques, la prose, vraiment, se met à faire toutes les fonctions du vers"⁸. El lenguaje de la pasión, que no puede hallarse ya en el verso frío del clasicismo, tendrá que buscar un nuevo cauce de expresión y ese nuevo cauce se encontrará en la prosa.

Ya a lo largo de los siglos precedentes se habían producido algunos intentos más bien inconscientes de escribir poesía en prosa: Jean Le Maire des Belges, Honoré d'Urfé, Saint François de Sales, Bossuet, o Pascal son una buena muestra de ello⁹. Los tratadistas del *Grand Siècle*, por otra parte, se enzarzaron en una contienda teórica sobre la posibilidad de escribir poesía en prosa,

⁸ Cfr. G. Lanson, *L'art de la prose*. Paris: Fayard, 1.908, p. 208.

⁹ Para un estudio extenso de la prosa poética anterior al s. XVIII, existen varios capítulos dedicados a ello en el libro de A. Chérel, *La prose poétique française*. Paris: Artisan du Livre, 1.940. Chérel sustituye su evidente falta de rigor científico por un carácter ciertamente sistemático en la enumeración de escritores.

al tiempo que se establecía un debate acerca de las virtudes y defectos del verso francés, dentro del marco general de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Los modernos, capitaneados por Perrault, Fontenelle, y Fénelon atacaron con gran virulencia el verso, acusándolo de inmoral y contrario a la Razón¹⁰. No deja de resultar paradójico que tanto los que abogan por el uso de la rima como los postuladores de una nueva forma de poeticidad se aferren a la Razón para defender sus teorías. En sus *Dialogues sur l'Eloquence*, Fénelon propugna el abandono total de la versificación en poesía, al considerarla como una forma parásita e inútil de la expresión poética:

Il en faut retrancher la versification, c'est-à-dire le nombre réglé de certaines syllabes, dans lequel le poète renferme ses pensées. Le vulgaire ignorant s'imagine que c'est là poésie. On croit être poète quand on a parlé ou écrit en mesurant ses paroles. Au contraire, bien des gens font des vers sans poésie, et beaucoup d'autres sont pleins de poésie sans faire des vers: laissons donc la versification. Pour tout le reste, la poésie n'est autre chose qu'une fiction vive qui peint la nature.¹¹

No obstante, habrá que esperar al siglo XVIII para asistir al mayor desarrollo de la prosa poética francesa. Será precisamente Fénelon con *Les Aventures de Télémaque*, publicado en 1.699, el que marque el camino que

¹⁰ Cfr. J. Rancelot, "Les manifestations du déclin poétique au début du XVIIIème siècle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. XXXIII, 1.926, pp. 497-520.

¹¹ Cfr. *Dialogues sur l'Eloquence* in *OEuvres*, vol. I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.983, pp. 35-36.

habrán de seguir los prosistas del XVIII. Fénelon pretendía escribir un poema heroico en prosa, a imitación de los que Homero y Virgilio escribieran en verso en la Antigüedad, para lo cual empleó un estilo "poético", repleto de perífrasis enfáticas y con un marcado ritmo. El éxito de la fórmula encontrada por Fénelon no se hizo esperar; muy pronto surgió un sinnúmero de imitadores grandilocuentes, deseosos de alcanzar la gloria reservada a los poetas.

Las características de esta prosa poética revelan un deseo incuestionable de imitar la poesía en verso en sus elementos formales más evidentes y superficiales. La búsqueda de la armonía, el empleo constante y reiterado de la aliteración, o la utilización medida de los acentos dentro de la frase permiten la creación de una estructura rítmica en todo similar a la del verso. Bitaubé, uno de los autores que se sirvieron con frecuencia de esta forma de escritura, define con claridad la prosa poética: "La prose poétique doit être toute harmonie... Elle est en quelque sorte un assemblage de vers blancs de différentes mesures"¹². El crítico Pius Servien Coculesco muestra de qué manera Chateaubriand, heredero en muchos aspectos de la prosa poética del XVIII, utiliza en *Atala* la alternancia larga/breve, que en una lengua romance se corresponde necesariamente con la alternancia tónica/átona, para crear estructuras regu-

¹² Citado por André Chérel, *La prose poétique française*. Paris: Artisan du Livre, 1.940, p. 187.

lares de versos blancos en prosa¹³. El único elemento propio del verso ausente en la prosa poética es, por supuesto, la rima. Por todo esto podemos afirmar que la prosa poética está más cerca de una concepción clásica de la poesía que de un lirismo moderno, al privilegiar los elementos fónicos sobre los puramente semánticos. Aún estamos lejos del poema en prosa, en donde la estructura fonética, en caso de existir, está totalmente supeditada a la estructura semántica del texto. Volveremos sobre este aspecto en el punto 1.1.3. de esta tesis.

No podemos, en las escasas páginas que ahora le dedicamos a la prehistoria del poema en prosa, hacer un estudio exhaustivo de los distintos autores y subgéneros que surgen de la prosa poética, por lo que nos limitaremos a enumerar, sin efectuar un comentario pormenorizado, los principales estilos y autores, basándonos en el trabajo de Vista Clayton¹⁴. No nos mueve en esta enumeración un anhelo erudito, sino el deseo de mostrar cuáles son las principales tendencias dentro de la prosa poética del XVIII, con el único fin de dejar claro el pertinente contraste entre ésta y el poema en prosa, que estudiaremos en profundidad más adelante. Clayton establece la existencia de nueve tipos diferentes de poemas en prosa en la literatura francesa del siglo

¹³ Cfr. Pius Servien, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à Atala de Chateaubriand*. Paris: Boivin, 1.930. Especial interés tiene el capítulo II de la tercera parte, titulado "Structures régulières des vers".

¹⁴ Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1.936.

XVIII¹⁵: la oda en prosa (Fénelon), la épica en prosa (Florian), el poema en prosa heroico-cómico (Cazotte), las pastorales idílicas (el *Joseph* de Bitaubé), los poemas en prosa míticos (*Les Incas* de Marmontel), el himno en prosa (Reyrac), el poema en prosa filosófico (Volney, Grainville y Quinet), el poema en prosa pictórico (Chateaubriand, Nodier y Bertrand), y, por último, la meditación en prosa (Rousseau, Mercier, o Guérin). En un primer acercamiento, no deja de llamarnos la atención que Clayton mezcle dentro de lo que llama poema en prosa textos de muy diversa índole, incluyendo algún que otro auténtico poema en prosa (tal es el caso de Bertrand y Guérin). Al mismo tiempo crea subdivisiones que, en nuestra opinión, no son necesarias ni realmente funcionales. Frente a esta clasificación nosotros proponemos otra más simple, pero a nuestro entender más clara. Para nosotros la prosa poética del XVIII se puede dividir en tres grandes grupos, en cada uno de los cuales se verían encuadrados varios de los tipos señalados por Clayton:

1) La prosa poética épica: sería aquélla que posee las formas externas tradicionales de la épica, ya se desarrolle en la Antigüedad clásica (Fénelon), o en épocas o lugares remotos (Marmontel).

¹⁵ Señalemos de paso que Clayton, como otros muchos críticos, no realiza la oportuna distinción entre poema en prosa y prosa poética. Para nosotros lo que Clayton llama poemas en prosa no pueden ser considerados como tales bajo ningún concepto. Se trataría, según los casos, de novelas o de ensayos en prosa poética. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo dedicado a la caracterización del poema en prosa.

2) La prosa poética filosófica: aquí el carácter se torna más bien ensayístico, aunque no por ello deja de estar ausente la efusión de los sentimientos. Volney con sus *Ruines* sería un buen ejemplo de este subgénero.

3) La prosa poética lírica: sin lugar a dudas la más próxima al poema en prosa del XIX, aunque aún exista una frecuente imitación de las estructuras fonéticas del verso, y también una excesiva extensión. Bitaubé o Mercier formarían parte de este grupo.

Todos estos autores mezclan la prosa poética con una prosa menos enfática, más llana, de forma que en sus obras se produce una discontinuidad en el estilo; encontraremos, así, fragmentos de prosa poética insertados a lo largo del texto, pero nunca una obra escrita por completo en prosa poética, ya que, en definitiva, ésta no tiene un carácter cerrado, a diferencia del poema en prosa.

El desarrollo de la prosa poética en el XVIII estuvo propiciado y condicionado por las traducciones realizadas a lo largo de todo el siglo. Ya desde los siglos XVI y XVII se venían realizando en Francia traducciones en un estilo elegante, cercano por su cuidado del ritmo a la prosa poética, traducciones estas que tuvieron como objeto a los clásicos griegos o latinos, o a los textos sagrados de la Iglesia. Buen ejemplo de ello son la traducción de Plu-

tarco llevada a cabo por Amyot (1.559), o la de la Biblia realizada por Le-maistre de Sacy (1.667). Su influencia sobre los prosistas del XVII, como por ejemplo sobre Saint François de Sales, es patente.

En el XVIII se siguen traduciendo los textos sagrados y los de la Antigüedad clásica, pero también comienzan a realizarse traducciones de poetas extranjeros contemporáneos. Entre las múltiples traducciones de la época cabe destacarse la de los *Idylle* del alemán Gessner (1.762), atribuida a Huber, aunque existen razones para pensar que su verdadero traductor sea Turgot¹⁶; la de *The Nights* de Young, por Le Tourneur en 1.769; y sobre todo la de los poemas ossiánicos de Macpherson, que conocieron múltiples versiones en francés, entre las que sobresalen la de Turgot (1.760), la de Suard (1.761) y la de Le Tourneur (1.777). La mayor parte de estas traducciones conocen los mismos defectos y virtudes que la prosa poética coetánea.

El que mejor ejemplifica el quehacer del traductor del XVIII es sin lugar a dudas Le Tourneur. En su más valioso trabajo, la traducción de *The Works of Ossian* del escocés Macpherson, que acabamos de mencionar, Le Tourneur arremete contra el texto original, llevando a cabo un auténtico atropello repleto de inexactitudes; Le Tourneur suprime, añade y corrige todo aquello que

¹⁶ Cfr. John Simon, *The Prose Poem as a Genre in XIX Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987 (Harvard University, Cambridge Massachusetts, April 1.959), p. 26.

le viene en gana sin el más mínimo rubor. Los siguientes ejemplos muestran claramente las incorrecciones del traductor francés: allí donde Macpherson escribe "Like the summer wind", Le Tourneur traduce "Douce comme le zéphir dans les ardeurs de l'été"; "Oh! talk with me, Vinvela!" se convierte en "Viens converser avec moi, cher objet de mes larmes"; "her bow is in her hand" sufre una sorprendente metamorfosis y nos da en francés "un arc pesant chargeait sa main délicate"¹⁷. Se puede observar claramente que el interés de Le Tourneur es crear una prosa rítmica, enfática, repleta de perífrasis y de adjetivos sonoros, lo que choca con el estilo un tanto seco de Macpherson. En definitiva, una prosa cercana a la de Fénelon, Bitaubé o Volney.

La influencia de los traductores sobre los escritores de prosa poética fue realmente muy importante. Fénelon encuentra una fuente inagotable de inspiración para su estilo en las traducciones de la *Iliada* o la *Odisea* realizadas a lo largo del siglo XVII. Los *Idylle* de Gessner conocieron un sinfín de imitadores, entre los que destaca Marmontel¹⁸; la influencia de Young llega, ya en el siglo XIX, hasta el Sénancour de *Libres Méditations*; en cuanto a *Ossian*, Parny y Chateaubriand, entre otros, son herederos suyos.

¹⁷ Todas las citas han sido extraídas del estudio de Paul Van Tieghem, *Ossian en France*, vol. 1er. Paris: F. Rieder et Cie., 1.917, pp. 329-332. La traducción al español es como sigue: "Como el viento del verano"; "¡Oh! Habla conmigo, Vintela"; "sostiene el arco en su mano".

¹⁸ John Simon define *Les Incas* como "a poetic idyll in Gessner's manner", *Op. cit.*, p. 34.

No obstante, no todos los traductores actuaban siguiendo los cánones estéticos de la prosa poética del momento. Turgot, en su traducción de *Ossian*, elige lo que en el siglo XVIII fue llamado el "estilo oriental", esto es, el paso rápido y sin transición de una idea a otra a través de una acumulación de imágenes, para lo cual seleccionó varios fragmentos de *The Works of Ossian*¹⁹ colmados de comparaciones. La razón de esta elección se debe a la polémica que el "estilo oriental" suscitó a lo largo del siglo XVIII. Montesquieu pensaba que este estilo era propio de las tierras que sufrían un excesivo calor, de ahí su nombre, ya que se suponía que su uso era frecuente en Oriente. Warburton, por su parte, pretendía que la verdadera razón de su existencia era la tiranía a que estaban sometidos los pueblos asiáticos: la imposibilidad de hablar francamente obligaba a los escritores orientales a utilizar un estilo fuertemente analógico. Frente a estas dos teorías Turgot defendía que el estado primitivo de la civilización y de las costumbres de determinados pueblos era la verdadera causa de su existencia. Por este motivo, seleccionó de la obra de Macpherson varios de los fragmentos más imaginistas. Dado que por aquel entonces se seguía pensando que *Ossian* era realmente una serie de poemas de los antiguos bardos escoceses, la existencia del "estilo oriental" en un texto del Norte serviría de apoyo para su tesis²⁰. La polémica, que en nuestros

¹⁹ Hemos de aclarar que hasta 1.777, fecha en que Le Tourneur publica su versión, todas las traducciones de los poemas ossiánicos fueron fragmentarias.

²⁰ La crónica de la polémica sobre el "estilo oriental" ha sido referida por Paul Van Tieghem, *Op. cit.* pp. 113-114.

días no deja de resultar un tanto ridícula, favoreció la aparición de una traducción de pequeños textos aislados unos de otros, con una gran unidad interior, y repletos de lenguaje analógico. La semejanza con el poema en prosa, tal y como lo entendieron Bertrand y Baudelaire, es ya más que evidente.

El denominador común de estas traducciones es la supervivencia en todas ellas de un estilo "poético", en donde la exaltación de los sentimientos adquiere un valor absoluto. Por otra parte, la mayoría de los textos traducidos fueron escritos en su origen o bien en prosa rítmica (como sucede con Gessner o Macpherson), o en verso blanco (en el caso de Young). Esto facilitaba e incluso invitaba a realizar todas las traducciones en una prosa poética que imitase las características básicas de los originales: ritmo marcado; uso frecuente de aliteraciones, anáforas, o paronomasias; adjetivación abundante; etc. Con frecuencia el estilo elegante y enfático fue acentuado e incluso incrementado por los traductores del XVIII. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones existían unos rasgos comunes entre los textos traducidos y las traducciones, fundamentalmente el carácter poético de ambos, debido a la presencia efusiva del "yo", y su escritura en prosa. De esta manera, la idea de que la verdadera poesía sólo podía escribirse en prosa comenzaba a estar presente en la mente de muchos escritores.

A lo largo de la década de los años veinte, ya en el siglo XIX, se efectuaron una serie de traducciones con un espíritu y estilo muy diferentes a los de las traducciones del XVIII. Se trata de traducciones o adaptaciones de canciones populares extranjeras, que se caracterizan, desde los *Romances historiques* de Abel Hugo (1.822) hasta las *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* de Loève-Veimars (1.825), por la utilización de secuencias estróficas, por la presencia de estribillos, por el ritmo marcado y por la lengua pintoresca y llena de imágenes²¹. Estas traducciones contribuyeron a crear el primer molde formal del poema en prosa: la balada en prosa, de la que se servirá Bertrand en buena parte de los poemas del *Gaspard*.

Paralelamente a la traducción y fuertemente influenciado por ésta, surge un subgénero literario que jugará un papel primordial en la aparición del poema en prosa: la pseudotraducción. El modelo de la pseudotraducción francesa será una vez más *The Works of Ossian* de Macpherson. La historia de esta singular obra no deja de ser curiosa. En 1.760, ve la luz en Londres un libro titulado *Fragments of Ancient Poetry*, con edición a cargo de Macpherson. El editor pretendía que su obra era una recopilación de antiguas baladas y cantos populares escoceses por él traducidos. En realidad, de los dieciséis poemas publicados sólo dos estaban fundados en baladas auténticas; las otras

²¹ Cfr. Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, p. 41.

catorce eran inventadas o adaptaciones libres. Blair, el impresor de la obra, movido por un arrebató nacionalista, presionó a Macpherson para que creara y diera a conocer al público una epopeya nacional escocesa. Macpherson se puso manos a la obra y en 1.761 publica *Fingal*, en 1.763, *Temora*, y en 1.765, *The Works of Ossian*, todos ellos supuestamente escritos por Ossian y traducidos por el propio Macpherson. El conjunto estaba formado por dos poemas épicos (los mencionados *Fingal* y *Temora*) y veinte poemas menores (once de los cuales estaban comprendidos en la primera edición de *Fragments of Ancient Poetry*). Tamaña superchería consiguió engañar a buena parte del público y de la crítica, y durante mucho tiempo se creyó que esta magna obra, no exenta de encanto y belleza, era realmente debida a la mano del mismísimo Ossian²².

En Francia cundió el ejemplo y muy pronto comenzaron a aparecer las más diversas pseudotraducciones de poemas de pueblos antiguos o lejanos. El éxito del género se debe, como muy acertadamente señala Suzanne Bernard, a la posibilidad de utilizar giros novedosos o expresiones pintorescas, aduciendo que se trata de una obra primitiva o extranjera²³. La pseudotraducción se convierte, así pues, en una coartada para la utilización de novedades estilísticas. El texto más importante de todos ellos es *Chansons Madécasses* de Eva-

²² Cfr. Paul Van Tieghem, *Op. cit.*, vol. I, pp. 22-30.

²³ Cfr. Suzanne Bernard. *Op. cit.*, p. 35.

riste de Parny, publicado en 1.787. Ni que decir tiene que estas hipotéticas canciones malgaches eran en la realidad creaciones del propio Parny, con escasa relación directa con la auténtica poesía malgache. Para Simon, las diferencias entre Parny y la poesía malgache son sensibles en todos los aspectos²⁴: Parny prácticamente no utiliza tropos, frente a la poesía malgache, fuertemente metafórica; en las *Chansons Madécasses* encontramos múltiples conceptos y lugares comunes del género anacreóntico; el tema del amor lacrimógeno en Parny está directamente entroncado con gran parte de la literatura del XVIII, desde Rousseau hasta Marmontel; en muchos poemas, Parny se sirve de estribillos, técnica tomada del "rondel" y del "rondeau". En definitiva, un sólo elemento parece emparentar la obra de Parny con la poesía malgache: la utilización del diálogo como forma poética, el "hainteny" de los malgaches.

La importancia de la obra de Parny radica en dos hechos trascendentales: Parny consigue crear pequeños textos con una gran unidad interna e independientes entre sí, textos que por la frecuente utilización de estribillos, que toma prestados de la poesía popular, se asemejan enormemente a los algunos de los poemas en prosa de Bertrand; Parny tiene conciencia de estar escribiendo (o al menos traduciendo, o adaptando) poesía. En el *Avertissement* inicial queda expuesto con claridad el carácter poético de la obra: "[Les Madécasses] n'ont

²⁴ Cfr. John Simon, *Op. cit.*, pp. 51-56.

point de vers; leur poésie n'est qu'une prose soignée"²⁵. Las canciones de Parny están a un paso del poema en prosa. Lo único que las separa de este género es la perseverancia en la impostura de la pseudotraducción. Parny pretende ser un traductor y no un creador; aunque la farsa ya no sea creída por nadie, la deuda contraída por la pseudotraducción con las estructuras formales y temáticas por ella misma creadas con el fin de hacer verosímil el engaño la despojan de la libertad necesaria para transformarse en un género autónomo, como sí será el poema en prosa, totalmente independiente de cualquier modo de imitación mistificadora. Veamos un ejemplo del proceder de Parny:

«Nahandove, ô belle Nahandove! L'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure; qui peut t'arrêter, Nahandove, ô belle Nahandove!»

«Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes: il est digne de tes charmes, Nahandove, ô belle Nahandove!»

«Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide; j'entends le froissement de la pagne qui l'enveloppe; c'est elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove!»

²⁵ Cfr. *Chansons Madécasses*, précédé de *Poésies érotiques*. Illustrations de L. A. Cabane. Grenoble: Roissard, 1.961, p. 167.

«Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur! Que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove!»

«Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove!

«Le plaisir passe comme un éclair. Ta douce haleine s'affoiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove!»

«Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse moins délicieux pourtant que le réveil.»

«Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove!»²⁶

La influencia de Macpherson y de Parry sobre el Romanticismo alcanza a autores de la importancia de Chateaubriand (*Chansons Indiennes* de *Atala*), o Mérimée (la *Guzla*, supuestos poemas ilirios); en todos ellos se repiten los mismos esquemas: estrofas en prosa, estribillos, ritmo marcado, y una lengua poblada de imágenes pintorescas. Bertrand beberá directamente en las fuentes de la pseudotraducción, en especial en la obra de Chateaubriand, lo que con-

²⁶ *Op. cit.*, pp. 183-184.

ferirá a sus textos una organización interna en parte semejante a la de este subgénero (organización que, como señalamos unas páginas más arriba, no es otra que la de la balada en prosa, inspirada también por las traducciones románticas de poesía popular extranjera).

De naturaleza bien distinta es otro género antecedente del poema en prosa y colindante en muchos aspectos con él; nos referimos a lo que Michel Delon llama escritura íntima²⁷. Entendemos por escritura íntima aquella en la que el yo que escribe se convierte en el centro mismo de la escritura, un yo que se realiza a través del acto de escribir, de tal manera que se establece una coincidencia total entre el espacio de la existencia y el de la propia escritura. En este género literario lo realmente importante no es la vida del autor ni los hechos externos que acontecen en torno al yo, sino su devenir íntimo. En la medida en que los hechos externos sirvan o no para configurar al yo, éstos tendrán mayor o menor importancia. Por este motivo preferimos el nombre de escritura íntima, en vez del más extendido de escritura autobiográfica. Aunque muchas de las obras pertenecientes a este género puedan ser consideradas biografías en el sentido más exacto y preciso del término, lo primordial en ellas no es el relato minucioso de todos los acontecimientos acaecidos en la vida del autor. El escritor realiza una selección de los hechos en virtud de su

²⁷ Cfr. Michel Delon et alii, *Littérature française*, vol. VI: *De l'Encyclopédie aux Méditations*. Paris: Arthaud, 1.984, pp. 254-261.

calidad interior, de tal modo que la memoria afectiva, en la que las sensaciones fugaces cobran a menudo un valor preponderante en el despertar del recuerdo, prevalece sobre la memoria racional. El recuerdo no es, por lo tanto, sistemático, sino fragmentario.

Los orígenes de este género se remontan en el siglo XVI a Montaigne, y en el XVII al Descartes de *Méditations philosophiques* o a Mme. de Sévigné. Muchos son los subgéneros surgidos de la escritura íntima. Algunos de ellos están, por su excesiva longitud, más cerca de la novela que del poema en prosa, como es el caso de las confesiones (Rousseau), o de las memorias (Mme. Roland). Sólo en ciertos fragmentos aislados se aproximan estas obras a lo que será el poema en prosa. Existe, no obstante, un subgénero mucho más cercano del poema en prosa: la ensoñación. La ensoñación, representada por una de los textos fundamentales de Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire* (1.782), se diferencia del resto de las obras de la escritura íntima por la utilización de una estructura formal mucho más corta y por su mayor concentración. No se trata ya de un relato autobiográfico salpicado de momentos de efusión lírica, sino que, por el contrario, la presencia del yo invade todo el texto, quedando subordinados los escasos elementos narrativos a su gobierno absoluto. En la ensoñación, la escritura se sitúa a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente, con un dominio de lo pulsional sobre lo racional. La superposición de temas, motivos e incluso formas de escritura

(ensayo, narración y lírica) permite el surgimiento de un texto desordenado, en libertad total. El texto se construye siguiendo el movimiento interno del yo, sin que exista ningún tipo de coacción exterior.

El principal logro de la escritura íntima es, como indica Suzanne Bernard, introducir de lleno al yo en la literatura francesa, y más concretamente en la prosa, de forma y manera que ésta se convierte en un instrumento capaz de traducir los estados del alma²⁸. Sin embargo, y a pesar de todo, no creemos que se pueda hablar aún en puridad de poema en prosa. Coincidimos, una vez más, con el juicio que Bernard hace al respecto:

cette composition si lâche, ce style sans mesure sont aux antipodes du resserrement, de la tension constante que réclame le poème en prose: la forme est ici trop ouverte, sans limite ni contours définis...²⁹

Y es este carácter demasiado abierto el que separa definitivamente a la escritura íntima del poema en prosa. Ni siquiera la ensoñación puede ser considerada, a nuestro parecer, plenamente como un auténtico poema en prosa, debido a su carácter desordenado y a su abandono formal, a pesar de las numerosas coincidencias entre uno y otra. Así pues, aunque la ensoñación esté bas-

²⁸ *Op. cit.*, p. 30.

²⁹ *Ibidem.*

tante próxima del poema en prosa en su semántica (traducir los sobresaltos de la conciencia), no lo está, sin embargo, en su forma; todo lo contrario de la pseudotraducción, muy próxima del poema en prosa en su forma, pero con serias diferencias en su significación última.

Existe un último género literario que prefigura lo que será el poema en prosa: la crítica de arte. En este género destaca sobremanera Denis Diderot con sus nueve *Salons*, escritos entre 1.759 y 1.781. Diderot sustituye con frecuencia la crítica objetiva de arte por una crítica subjetiva, en donde el yo que contempla el cuadro cobra una importancia muy superior a la del objeto contemplado, llegándose al extremo de que el cuadro-objeto se convierta en una excusa para el desarrollo interior del yo-sujeto, especialmente cuando la sensibilidad del crítico conecta con aquél.

De entre los múltiples textos de crítica pertenecientes a los salones, es preciso destacar los dedicados a Greuze, Vernet y Robert. En su edición crítica de *OEuvres esthétiques* de Diderot³⁰, Paul Vernière agrupa los textos relativos a Greuze bajo un hermoso y significativo subtítulo: "le pathétique bourgeois". En efecto, Diderot ve en los cuadros de su amigo Greuze un reflejo del sentimentalismo burgués e intimista que él mismo quiso reflejar en

³⁰ Cfr. Denis Diderot, *OEuvres Esthétiques*, édition de Paul Vernière. Paris: Classiques Garnier, 1.968.

buena parte de su obra (por ejemplo, en el drama lacrimógeno). Los estudios de los lienzos de Greuze se llenan usualmente de exclamaciones e interrogaciones retóricas, que delatan una profunda efusión lírica ante la contemplación del cuadro. En su crítica del cuadro de Greuze *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* se puede observar la utilización de estos procedimientos:

La jolie élegie! le charmant poème! la belle idylle que Gessner en ferait! C'est la vignette d'un morceau de ce poète. Tableau délicieux! le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. Elle est de face; sa tête est appuyée sur sa main gauche: l'oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l'air. Comme elle est naturellement placée! que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée! que son visage a d'expression! Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est tout entière. Le joli catafalque que cette cage! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâces! O la belle main! la belle main! le beau bras!...³¹

No deja de ser significativa la referencia a los idilios de Gessner. La abundancia de exclamaciones y la repetición final ("O la belle main! la belle main!") delatan el desbordamiento del yo ante el objeto contemplado. De parecido tono, aunque de temática diferente son los estudios dedicados a Vernet y Robert, unidos en la edición de Vernière bajo el subtítulo "Paysages Romantiques". En el caso de Vernet, los paisajes son por lo general vistas de

³¹ *Op. cit.*, p. 533.

puertos, naufragios y tormentas marinas a la luz de la luna. En Robert, predominan las ruinas. En ambos casos encontramos la presencia de una temática prerromántica, propicia para nuevas y continuas efusiones líricas.

No parece probable que exista una influencia directa e inmediata de Diderot sobre Bertrand ni sobre Guérin, creadores de los primeros poemas en prosa del Romanticismo. El influjo de aquél se manifiesta de manera mucho más vigorosa en Baudelaire, autor también de una crítica de arte más que considerable. Sin embargo, y aunque no creamos probable que Bertrand se inspire en los *Salons* de Diderot, lo cierto es que los poemas de *Gaspard de la Nuit* tienen una gran influencia de las Artes plásticas. El poema en prosa, como género literario, va a estar unido de modo indisoluble a la interrelación entre la Literatura y las Artes, como veremos más adelante.

Algunos de los salones de Baudelaire, al igual que los de Diderot, están muy próximos a la forma del poema en prosa. Roger Shattuck llega a afirmar que el primer poema en prosa de Baudelaire se encuentra en los párrafos iniciales de *De la couleur*, perteneciente al salón de 1.846³². Muy pocas diferencias se pueden apreciar entre este texto y cualquiera de los *Petits Poèmes en Prose*:

³² Cfr. Roger Shattuck, "Vibratory Organism: *crise de prose*" in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1.983, pp. 25-26.

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel. -Une immensité, bleue quelquefois et verte souvent, s'étend jusqu'aux confins du ciel: c'est la mer. Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes; le vert serpente dans les troncs, les tiges non mûres sont vertes; le vert est le fond de la nature, parce que le vert se marie facilement à tous les autres tons... Le bleu, c'est-à-dire le ciel, est coupé de légers flocons blancs ou de masses grises qui trempent heureusement sa morne crudité, -et comme la vapeur de la saison, -hiver ou été, -baigne, adoucit, ou engloutit les contours, la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs...³³

Se puede observar la presencia de repeticiones fonéticas ("verdoie, rougeie, poudroie et chatoie") y sintácticas ("Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes"), así como de lenguaje analógico ("la nature ressemble à un toton"), igual que en muchos de los poemas del *Spleen de Paris*. En nuestra opinión, lo único que separa al poema en prosa de la crítica de arte, tanto en el caso de Diderot como en el de Baudelaire, es la presencia en ésta de un referente externo al que ha de amoldarse, mientras que en el pri-

³³ Cfr. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, vol II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.976, pp. 422-423.

mero el referente es libre e imaginario. Esa mayor libertad en el referente le permite tener una autonomía que no siempre se podrá encontrar en la crítica de arte.

Como hemos visto, la tradición prosística que conduce al poema en prosa es múltiple y compleja. No todos los géneros surgidos de esta tradición actúan de igual modo, con igual intensidad ni al mismo tiempo. Si la prosa poética tiene como principal función contribuir a crear la idea de que es posible que exista una poesía sin verso, la traducción, la pseudotraducción y la escritura íntima influyen directamente sobre los primeros creadores del poema en prosa, y en especial sobre Bertrand; mientras, la crítica de arte reservará su influencia para ejercerla de forma contundente sobre Baudelaire, diez años después de que el *Gaspard* estuviese terminado. Lo que resulta de todos estos géneros y subgéneros no es aún el poema en prosa propiamente dicho, aunque en algunos casos la semejanza sea tan fuerte que con gran dificultad se puede llegar a señalar cuáles son las diferencias entre uno y otro. Gracias a estos cinco géneros que acabamos de estudiar someramente, y que constituyen lo que nosotros llamamos la prehistoria del poema en prosa, se producirá un cambio radical en el pensamiento poético francés y la separación definitiva entre verso y poesía, sin los cuales nunca habría sido posible el poema en prosa.

1.1.2. UNA POESÍA SIN VERSO:

DE LA NATURALEZA DEL DISCURSO POÉTICO

A lo largo de todo el siglo XVIII surge y se desarrolla, como acabamos de ver, la creencia de que es posible escribir poesía en prosa. Así, la antigua asociación establecida por el clasicismo entre poesía y verso desaparece paulatinamente sin dejar rastro. Esta desunión de tan vieja alianza nos obliga, no obstante, a realizar una redefinición de lo que pueda ser la poesía, y el problema no parece ser de fácil solución si nos atenemos a lo que de ella han llegado a decir los propios poetas. A partir del Romanticismo encontraremos con frecuencia la poesía unida a un estado del alma, a un sentimiento, a un ideal. Schiller califica *La Nouvelle Héloïse* de texto poético, dado que trata de un Ideal, a pesar de que su forma, afirma, no sea poética³⁴. En una línea semejante, el poeta español Bécquer establece en su rima número veintiuno una personificación de la poesía en el ser amado:

¿Qué es poesía? -dices mientras clavas
En mi pupila tu pupila azul-.
¿Qué es poesía? ¿Y tu me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

³⁴ Cfr. *Über naive und sentimentalische Dichtung* in *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*. München, DTV, 1.984, p. 263.

En nuestro siglo el problema no sólo no se ha aclarado, sino que por el contrario ha llegado a complicarse aún más. El padre del futurismo, Marinetti, fue capaz de encontrar la esencia misma de lo poético en un bólido de carreras, mientras que el escritor ruso Boris Pasternak llegó a afirmar en un último "tour de force":

Qu'est-ce que la poésie, camarades? La poésie c'est la prose, la prose dans son essence, dans sa sonorité, dans son dynamisme et non dans ses interprétations. La poésie n'est donc que la prose pure dans son élan premier...³⁵

Así pues, llegados a estas alturas del siglo XX, tenemos la impresión de que la poesía es poco menos que indefinible, dado que en ciertos aspectos ha llegado a sobrepasar con creces lo meramente escritural. ¿Debemos, por lo tanto, renunciar a cualquier intento de definir o aclarar ese nuevo concepto de poesía, desligado ya del verso y de la rima? Nosotros, por nuestra parte, creemos que si bien es cierto que ya no es posible definir la poesía, debido al exceso de indeterminación a que se ha visto sometida en los últimos ciento cincuenta años, sin embargo, sí nos parece factible intentar si no una definición, sí al menos una caracterización del discurso poético, entendiendo por tal la forma propia y característica de la escritura del sentimiento poético.

³⁵ "Prose et vers" in "Le congrès des écrivains soviétiques", documents réunis par J. E. Pouterman, *Nouvelle Revue Française*, 1er Novembre 1.934, p. 742.

Queremos aclarar, no obstante, y antes de comenzar nuestro análisis, que no es intención nuestra escribir una historia completa y detallada sobre la Teoría de los Géneros o la Poética. El lector comprenderá que tal tarea excede con creces las posibilidades de esta tesis. Sin embargo, creemos que es necesario, antes de pasar al estudio de las características del poema en prosa, realizar un brevísimo recorrido por las principales teorías poéticas, no tanto para responder categóricamente a la pregunta "qué es la poesía", como para mostrar de qué forma el poema en prosa puede ser una realidad manifiesta y no una entelequia sin substancia.

Las principales definiciones del discurso poético que hasta la fecha se han realizado pueden distribuirse *a grosso modo* en tres grandes grupos:

- 1.- Una concepción del discurso poético ligada a la forma del discurso. La preocupación fundamental es el *cómo* se expresa ese discurso.
- 2.- Una concepción basada en el tema poético. Lo importante para estas teorías es el *qué* se dice en el discurso.
- 3.- Una concepción que se apoya en la función poética. Lo básico ahora ya no es el *cómo* ni el *qué*, sino el *para qué* y el *por qué*.

Las primeras teorías son claras herederas del clasicismo más ortodoxo, defensor de la necesidad de verso para la existencia de un discurso poético. En el siglo XX, la cuestión se ha complicado sobremanera debido a la progresiva utilización del verso por parte de otros discursos distintos del estrictamente poético. De este modo, la publicidad ha usado (y abusado) de la forma versificada para enviarnos sus mensajes (es célebre el eslogan propagandístico *I like Ike*, ya mencionado por el mismo Jakobson). Y, sin embargo, lo cierto es que en la antigüedad la finalidad del verso no fue siempre poética, sino también, en ocasiones, exclusivamente mnemotécnica. ¿Cómo, si no, se explican los tratados jurídicos medievales en verso, o los refranes populares? Tal vez por ello los formalistas de nuestro siglo han buscado otro camino distinto de la simple necesidad del verso para construir sus teorías, aunque como veremos toda teoría formalista implica, de una u otra manera, un predominio de la estructura fónica sobre la semántica. Dentro de este grupo cabría destacarse a dos grandes investigadores: Roman Jakobson y Jean Cohen.

Jakobson parte de un principio básico para cualquier escuela formalista: la poesía no puede ser definida por su tema, ya que, sobre todo después de la instauración de la modernidad, todo tema es susceptible de ser poético; el único medio válido para definir la poesía es, así pues, su forma³⁶. Jakobson

³⁶ Cfr. "Qu'est-ce que la poésie?" in *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1.973, pp. 113-114.

llevará a cabo una aplicación sistemática de los preceptos lingüísticos estructuralistas con el fin de determinar qué ha de ser entendido como poesía. En esta línea, establece en todo lenguaje la existencia de dos ejes, uno combinatorio o sintagmático, en el que las relaciones que se establecen entre los distintos elementos es de contigüidad, y un segundo de selección o paradigmático, en donde las sustituciones de elementos se apoyan en una base de semejanza. Así, en la frase "le garçon dort", el eje paradigmático o de semejanza (de sinonimia) nos permitiría substituir "garçon" por "gamin" o "gosse" y "dort" por "sommeille" o "repose". El eje sintagmático sería el que establecería la relación entre "garçon/gamin/gosse/" y "dort/sommeille/repose". Para Jakobson lo característico del lenguaje poético es proyectar el principio de equivalencia del eje paradigmático al sintagmático: "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison"³⁷. De este modo, la poesía es por definición redundante, dado que, según Jakobson, cada sílaba del eje sintagmático está en relación de equivalencia con todas las demás sílabas de la misma secuencia. Esta redundancia se da, por supuesto y principalmente, en la estructura fónica del poema, gracias a los continuos juegos de anáforas que la rima exige; pero la recurrencia en la forma implica una misma recurrencia semántica: "Bref, l'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévi-

³⁷ Cfr. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1.963, p. 220.

tablement l'équivalence sémantique..."³⁸. Por lo tanto, la poesía carecería de cualquier tipo de progresión al ser necesariamente repetitiva y siempre reincidente. La imagen de la esfera y del círculo, propuesta por Octavio Paz para metaforizar la poesía, estaría en concordancia con las tesis de Jakobson³⁹.

Si bien es cierto que, en principio, una concepción de la poesía como ésta no excluye totalmente la eventualidad del poema en prosa, no lo es menos que su apuesta permanente por la redundancia implica la existencia del verso, puesto que es "l'équivalence des sons" la que permitiría la equivalencia semántica. Del mismo modo, y aunque Jakobson apunte la existencia de un nivel semántico dentro de la poesía, para él el nivel preponderante sería el fónico frente al semántico, que dependería por completo del primero.

La teorías de Cohen suponen una persistencia en las tesis formalistas de Jakobson, a pesar de ciertos cambios substanciales en la concepción poética, ya que la necesidad de una estructura fónica prevalece implícitamente. Cohen establece la existencia de dos lenguajes fundamentales y opuestos, la poesía y la prosa. La prosa para Cohen es el lenguaje corriente de todos los días,

³⁸ *Op. cit.*, p. 235.

³⁹ Cfr. "Verso y prosa" in *El arco y la lira*. México D.C., Fondo de Cultura Económica, 1.956, p. 69.

mientras que la poesía sería un *écart* con respecto a ese lenguaje. Veamos como expresa Cohen esta oposición:

Il s'agit pour nous de confronter le poème avec la prose. Et puisque la prose est le langage courant, on peut le prendre pour norme et considérer le poème comme un *écart* par rapport à elle.⁴⁰

Por otro lado, ese *écart* que diferencia al lenguaje poético del lenguaje corriente (la prosa) es de orden formal, y, nunca, temático:

La lune est poétique comme «reine des nuits» ou comme «cette faucille d'or...»; elle reste prosaïque comme «le satellite de la terre». D'où il résulte avec évidence que la tâche spécifique de la poétique littéraire est d'interroger non le contenu, qui reste le même, mais l'expression, afin de savoir en quoi consiste la différence.⁴¹

Los rasgos formales que diferencian a la poesía de la prosa deben ser analizados en dos niveles, el fónico y el semántico. La presencia o ausencia de caracteres poéticos (es decir, de un *écart* con respecto del lenguaje normal) permite a Cohen distinguir cuatro tipos de discurso: el poema en prosa (con presencia de caracteres semánticos, pero no fónicos), la prosa versificada (que, al revés del poema prosa, muestra la presencia de caracteres fónicos,

⁴⁰ Cfr. *Structure du langage poétique*. Paris: Champs/Flammarion, 1.966, pp. 12-13.

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 38-39.

pero no semánticos), la poesía integral (en donde aparecen ambos caracteres), y la prosa integral (con ausencia de caracteres tanto fónicos como semánticos)⁴². Esta distinción es especialmente interesante a la hora de comprender la concepción de la poesía de Cohen. En efecto, Cohen no niega la existencia del poema en prosa, pero lo opone a la poesía que él llama integral, es decir, total, verdadera. El poema en prosa se convierte, así, en una pseudopoesía o en una poesía mutilada por falta de un nivel fónico poético. De hecho, la práctica totalidad de los ejemplos utilizados por Cohen son de poemas en verso (apenas encontramos dos o tres citas de poemas en prosa). Lo cierto es que Cohen es coherente en el desarrollo de su teoría con su planteamiento inicial: si la poesía, en su oposición con la prosa⁴³, es un *écart linguistique*, esa separación será mucho más efectiva con un discurso poético en verso.

En otro sitio, Cohen defiende el carácter redundante de la poesía, con lo que encontramos de nuevo las tesis de Jakobson con todo lo que ello implica: "la redondance est la loi constitutive du discours poétique. Ce qui veut dire

⁴² *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁴³ La simple oposición poesía-prosa es ya un error significativo. La poesía no debiera oponerse a la prosa, dado que la poesía (el discurso poético) es un architexto en el lenguaje de Genette (cfr. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1.979), o, en el de Todorov, un tipo (cfr. "Genres littéraires" in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1.972), mientras que la prosa es un modo de escritura que puede aparecer en cualquier género, architexto o tipo, desde la narrativa, hasta el teatro, pasando por el ensayo y, por supuesto, la poesía. La oposición pertinente no sería, a nuestro juicio, entre la poesía y la prosa, sino entre el verso y la prosa, ya que el verso sí se encuentra en el mismo nivel escritural que ésta.

que la cohérence du poème est obtenue au niveau de la synonymie pathétique, ou équivalence des pathèmes de termes noétiquement différents"⁴⁴. Cohen vuelve por la senda de Jakobson, lo que lógicamente le llevará a la misma meta: la preponderancia implícita de la estructura fónica sobre la estructura semántica, o lo que es lo mismo la necesidad del verso para que exista auténtica poesía.

De esta manera, tanto Jakobson como Cohen empujan al discurso poético hacia un nuevo formalismo en el que el verso, si bien ya no es imprescindible, sigue siendo substancial. La oposición poesía-prosa que los dos hacen implica la asimilación de la poesía al verso.

Las tesis de Cohen y Jakobson surgen de hecho como una reacción contra la creencia que unía poesía y tema poético. Esta creencia ha engendrado la más insulsa y estúpidamente sentimental de las concepciones poéticas, concepción explotada por una burguesía deseosa de una poesía inútil y amanerada (nos atreveríamos a decir incluso, y sin ánimo de ser ofensivos, afeminada, ya que esta poesía surge como un producto que iba dirigido a las mujeres, cuya escasa función social y nulo poder les convertía en parásitos ociosos que podían dedicar sus numerosos ratos libres -hablamos de la mujer burguesa- a algo tan inservible como la poesía). La imagen del poeta-con-cara-de-memo-

⁴⁴ Cfr. "Poésie et redondance", *Poétique*, 28, 1.976, p. 417.

que-mira-a-la-luna-mientras-piensa-en-su-amada ha hecho muchísimo daño a la poesía occidental y, desgraciadamente, aún subsiste en la mente de mucha gente. La verdad es que en su origen la unión de poesía y tema poético estaba cargada de una profunda significación filosófica, totalmente alejada de los espantosos rimadores que escriben "poesías". Esta unión, surgida del Romanticismo (del verdadero Romanticismo y no del romanticismo de pacotilla inventado por el mismo grupo social que quiso destruir la poesía), se cifra en dos presupuestos fundamentales: la poesía es la expresión emotiva del yo que escribe; y la poesía es el lenguaje encargado de decir lo inefable.

Juzgar a la poesía como el espacio privilegiado de la emoción no es ninguna novedad. Ya a finales del XVII, cuando el lenguaje poético comenzaba a abandonar paulatinamente el verso en beneficio de la prosa, Fénelon cifraba la poesía en la expresión de las pasiones:

Le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire, brillant, n'est beau qu'à demi; il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer; il faut qu'il s'empare du coeur pour le tourner vers le but légitime d'un poème.⁴⁵

Sin embargo, será el Romanticismo alemán, con toda su profunda carga de filosofía y crítica literaria, el que de manera más elocuente se pregunte

⁴⁵ Cfr. *Lettre à l'Académie*. Genève: Droz, 1.970, p. 88.

sobre la naturaleza de lo poético, encontrando la respuesta una vez más en la expresión emotiva del yo. Genette, en su magnífico *Introduction à l'architexte*, muestra la evolución sufrida en la consideración de los géneros literarios a lo largo de los tiempos. En la parte dedicada al Romanticismo, veremos aparecer de forma obsesiva la unión entre poesía y subjetivismo. Especialmente interesantes son las páginas dedicadas a Hegel y Goethe. Hegel establece una diferencia entre poesía épica (nuestra actual novela), poesía lírica y poesía dramática⁴⁶: la poesía épica sería para Hegel la expresión primera de la conciencia ingenua de un pueblo; de este modo, cuando el yo individual se separa del todo substancial de la Nación surge la poesía lírica; por último, la poesía dramática reuniría a las dos precedentes en una nueva totalidad⁴⁷. Por su parte, Goethe realiza una división semejante a la de Hegel entre lo que el llama las tres auténticas formas naturales de la poesía (de la literatura): el epos o narración pura, lo lírico o transporte entusiasta, y el drama o representación viva⁴⁸.

Más recientemente algunos críticos han mantenido sin grandes cambios la división romántica de los géneros. Así, Henri Bonnet se expresa de la siguiente manera:

⁴⁶ En gran medida la palabra poesía significa para los románticos la literatura en general.

⁴⁷ Cfr. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1.979, p. 47.

⁴⁸ Cfr. *Op. cit.*, pp. 67-68.

On pourrait résumer cela en disant que l'art du roman est orienté vers l'objectivité, le général, l'action, la réflexion morale, et que l'art de la poésie est orienté vers le subjectif, l'essentiel, l'affection, le sens intime, la réflexion philosophique.⁴⁹

En la misma línea, Enid Starkie afirma: "poetry is not merely writing in verse, but consists of what the *Symbolistes* were to call «un état d'âme», the communication and suggestion of emotion"⁵⁰. Como regla general, la unión de poesía y subjetividad sigue contando con una aceptación más que sensible. Sin llegar a negar en su totalidad este supuesto, sí creemos que es insuficiente a la hora definir lo que sea el lenguaje poético, dado que la expresión de la subjetividad puede llegar a realizarse por otros medios distintos del meramente poético⁵¹; asimismo, existen poetas en los que la subjetividad o la expresión de «un estado del alma»⁵² no es la base de su discurso. Por lo tanto, la expresión (ya sea o no emotiva) del yo no puede ser el único elemento para delimitar las características del discurso poético.

⁴⁹ Cfr. *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*. Paris: Nizet, 1.951, p. 97.

⁵⁰ "la poesía no es únicamente escribir en verso, sino que consiste en lo que los *Symbolistas* llamaban «un état d'âme», la comunicación y sugerencia de una emoción" in *Baudelaire*. London: Faber, 1.957, p. 457.

⁵¹ Toda la escritura íntima narrativa (pensamos en las memorias de Casanova, o la autobiografía de Julien Green) tiene como fundamento último la expresión del yo que escribe, sin participar de ninguna manera del discurso poético.

⁵² Gran parte de la poesía del XVII y XVIII tiene un carácter didáctico, sin que ello signifique que no sea poesía; tal es el caso de Alexander Pope, Boileau, o Jovellanos.

Así como el Romanticismo explota hasta sus últimas consecuencias la importancia del sujeto en el discurso poético, del mismo modo será igualmente el Romanticismo el que conceda al poeta la misión primera de expresar lo inexpressable. Ya hemos señalado unas páginas más arriba la asociación que hace Schiller entre poesía e Ideal al hablarnos de *La Nouvelle Héloïse*. Lacoue-Labarthe establece como fundamento de toda poesía romántica (y, en especial, de la verdadera poesía romántica, esto es, la poesía romántica alemana) la búsqueda de un Absoluto literario⁵³. En efecto, Friedrich Schlegel defiende la necesidad de unión del poeta con la Totalidad universal:

[Le poète] doit s'efforcer d'élargir sans cesse aussi bien sa poésie que sa vue de la poésie, et les rapprocher des plus hautes qui puissent exister sur terre, en s'efforçant le plus exactement possible d'ajuster sa part au grand Tout...⁵⁴

La exposición de Friedrich Schlegel transforma a la poesía en una especie de Panteísmo, y al poeta en un sacerdote de una nueva religión. Siguiendo el mismo camino de su hermano, August Schlegel llega más lejos al definir a la poesía como la lengua de los dioses:

⁵³ Cfr. *L'absolu littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme allemand*, ouvrage collectif présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Louis Nancy. Paris: Seuil, 1.978, p. 277.

⁵⁴ Cfr. *Entretien sur la poésie* in *L'Absolu littéraire*, p. 291.

[la poésie] est la cime de la science, l'interprète et la traductrice de cette révélation céleste, elle qu'à bon droit les Anciens nommait langue des dieux.⁵⁵

Enjundiosa donde las haya, la definición de August Schlegel conlleva dos consecuencias trascendentales en la concepción de la poesía. Primeramente, el poeta se convierte en mensajero de los dioses, y por lo tanto en revelador de misterios, en hermeneuta. En segundo lugar, la poesía pasa a ser una religión, pero también una ciencia, un modo de descifrar el mundo. Así, la poesía romántica adquiere una doble función, epistemológica por un lado (a través de la poesía comprendemos el mundo), y salvífica (la poesía, al permitirnos comprender el mundo, es capaz de salvarnos y de salvar a ese mismo mundo que desciframos). Esta unión de poesía y epistemología es posible gracias al vínculo que establece Kant en su *Crítica de la Razón pura* entre estética y filosofía.

No hemos de pensar que esta concepción del discurso poético sea exclusiva del Romanticismo ni mucho menos. Javier Del Prado ha demostrado claramente cómo en la encuesta realizada por Gerardo Diego en su *Antología de la poesía española contemporánea*, el elemento primordial a la hora de definir la poesía por parte de los grandes poetas españoles de la preguerra es el concep-

⁵⁵ Cfr. *Leçon sur l'art et la littérature* in *L'Absolu littéraire*, p. 350.

to de lo inefable⁵⁶. La poesía moderna se articula en gran parte (al menos en Francia y España) en torno a la búsqueda del poeta de un lenguaje con potestad para decir aquello que aún no ha sido dicho, ya sea porque no se puede decir o porque pertenece a una esfera superior que no ha encontrado quien la diga. De tal manera, lo inefable que el poeta quiere decir se constituye en un Absoluto, a veces religioso (Caudel, La Tour du Pin, Pierre Emmanuel), a veces laico (Yves Bonnefoy, Jarry, René Char), pero siempre con el mismo carácter hermenéutico. Desde Rimbaud hasta Jacques Réda, desde Mallarmé hasta Reverdy, la gran poesía de los siglos XIX y XX tiene como constante vital esa búsqueda de un Absoluto, ya sea ensoñado como carencia o como presencia certera, ya tenga como resultado el éxito gozoso o el fracaso existencial.

La naturaleza semisagrada de la poesía le confiere un nuevo rasgo definitorio: su literalidad. Jorge Luis Borges, en un comentario a la obra de Léon Bloy, nos desvela el nexo entre la búsqueda de un Absoluto y la literalidad del lenguaje poético:

⁵⁶ Cfr. *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1.993, capítulo II.

[Los cabalistas judíos] pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero..., un libro impenetrable a la contingencia...⁵⁷

¿Es acaso necesario recordar la obligatoriedad de leer El Corán en árabe, o la insistencia durante siglos de la Iglesia Católica en defender como única lectura válida de la Biblia la de la Vulgata? Si un texto es capaz de desvelar los misterios más profundos de la creación, hemos de entender que en él no puede existir arbitrariedad, que todo lo que allí se diga ha de ser motivado, y que, por lo tanto, no puede ser traducido.

Desde una perspectiva algo distinta, pero con conclusiones parecidas, Gérard Genette ha defendido como pilar mismo del discurso poético su literalidad y motivación: "La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie..."⁵⁸. Para Genette el lenguaje poético consigue abolir la diferencia entre el significante y el significado a través de un procedimiento semántico: desplazando los significantes, es decir, sustituyendo el término propio por otro término utilizado con un sentido que no es el suyo

⁵⁷ Cfr. "El espejo de los enigmas" in *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1.960, pp. 174-174.

⁵⁸ Cfr. "Figures" in *Figures I*. Paris: Seuil, 1.966, p. 206.

propio, sino un sentido nuevo; en definitiva, mediante los tropos⁵⁹. De esta forma, Genette se acerca considerablemente a lo que será, como veremos, una poesía semántica.

Si Genette aboga por la literalidad del discurso poético, Sartre llega aún más lejos cuando sostiene el carácter objetual de la poesía:

le poète s'est retiré d'un seul coup du langage instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.⁶⁰

Para continuar afirmando, unas páginas más abajo:

Et quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence: il crée un objet.⁶¹

Por lo tanto, la literalidad genettiana se ve magnificada al convertirse el poema en objeto, no ya la unión motivada de un significado y un significante,

⁵⁹ Cfr. "Langage poétique, poétique du langage" in *Figures II*. Paris: Seuil, 1.969, p. 148.

⁶⁰ Cfr. *Qu'est-ce que la Littérature*. Paris: Gallimard, 1.948, p. 18.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 22.

sino un verdadero objeto, en el que lo lingüístico pierde entidad ante una realidad material. Aunque la apreciación pueda parecer excesiva, nos parece interesante la unión de pintura y literatura que Sartre hace dentro de la poesía. El cuadro, más material y objetual que la palabra, va a ser el eje de inspiración de una buena parte de la poesía del XIX y XX (Bertrand, Rimbaud, Reverdy, Apollinaire), ya que, como dice Octavio Paz, "la poesía es corporal..."⁶².

Este carácter literal de la poesía ha provocado en los seguidores de la escuela jakobsiana una aseveración que, en opinión nuestra, supone un auténtico peligro. Así, Laurent Jenny, que en un primer momento acepta la posibilidad de narratividad dentro de la poesía (frente a la redundancia paradigmática de Jakobson), acaba, sin embargo, por establecer una diferencia entre poesía y narración francamente aventurada: lo específico del poema respecto del relato, afirma Jenny, es que el lenguaje de aquél nunca es puramente funcional, esto es, no remite a ningún referente e incluso los niega todos. Su temporalidad sería la de la frase, su espacio, el del sentido; de este modo, la poesía para Jenny segrega su propio espacio-tiempo en la enunciación⁶³. La negación de todo referente para la poesía supone su condena a un ensimisma-

⁶² Cfr. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1.974 [2ª ed. 1.988], p. 124.

⁶³ Cfr. "Le poétique et le narratif", *Poétique*, nº 28, 1.976, p. 449.

miento inmanentista que la desvincula de la Historia, y, por lo tanto, de la Vida. Ya veremos unas páginas más abajo cómo para Javier Del Prado y Anne-Marie Pelletier la poesía tiene como función fundamental la referencial.

Llegados a este punto, tal vez sea útil revisar, antes de seguir avanzando, lo expuesto hasta ahora para ver que nos aportan las dos grandes teorías ya estudiadas. La teoría formalista nos causa una profunda decepción por su persistencia (en este momento implícita) en la necesidad del verso para que pueda existir el discurso poético; sin embargo, es innegable que debemos a la teoría estructuralista una descripción utilísima del funcionamiento formal del poema, descripción que en muchos casos puede sernos aún útil. A su lado, la teoría temática nos resulta parcialmente satisfactoria, y decimos parcialmente porque no pensamos que el discurso poético sea sólo eso, aunque tal vez también pueda ser en parte eso. De cualquier modo, la teoría temática tiene ciertos riesgos que pueden llevar a la poesía a un doble callejón sin salida: por un lado, existe la concepción tierna y sentimental que nos parece totalmente desechable; por otro, el lenguaje poético se encuentra en peligro de convertirse en algo intransitivo, que empieza y acaba en sí, carente de toda trascendencia. Junto a estas dos teorías hallamos una tercera que ya no se interroga sobre la materia de lo poético ni sobre su articulación interna (o al menos no sólo sobre ello), sino sobre su función. Recientemente dos investigadores han

ahondado en este tipo de estudio. Nos referimos a Anne-Marie Pelletier y a Javier Del Prado, director de esta tesis.

Anne-Marie Pelletier basa su definición de poeticidad en la oposición existente entre el estereotipo y la transgresión. Así, para Pelletier, la poeticidad se define como "l'effet produit par la sortie hors du stéréotype"⁶⁴. Existen, por lo tanto, un estereotipo previo, que representa el pensamiento de la *doxa*, y un lenguaje poético que surge como transgresión de ese estereotipo oficial. Sin embargo, no hemos de pensar que esta transgresión se vaya a producir de manera simple e inmediata. La relación es mucho más complicada de lo que pudiera parecer en un primer momento. Veamos:

la poéticité peut être sentie et énoncée sous des modes divers et concurrents. On la décrit seulement comme l'effet de tension non résolue entre un modèle hantant avec plus ou moins d'insistance le texte et l'émergence d'une possibilité de dire autre chose ou autrement...⁶⁵

El lenguaje poético puede llegar a crear nuevos espacios de significación externos y opuestos al lenguaje cotidiano. La relación con Cohen es más que evidente, aunque una diferencia fundamental separa a ambos discursos. En

⁶⁴ Cfr. *Fonctions poétiques*. Paris: Klincksieck, 1.977, p. 70.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 71.

Cohen, el lenguaje poético sólo era capaz de construirse como *écart* (formal) con respecto al lenguaje normal; en Pelletier, no obstante, el lenguaje poético llega a crear nuevos espacios de significación (semánticos). El cambio, a pesar de ser casi imperceptible a primera vista, resulta primordial.

Esta concepción del discurso poético nos lleva hacia una nueva característica: su pluralidad. Frente a la univocidad defendida por los formalistas, Pelletier sostiene el carácter dual de la poeticidad, provocada por la existencia de una doble variante: la relativa a las redes formales y semióticas (la estructura) y la existencia de un propósito de lectura (y, por ello, de interpretación)⁶⁶. Pero esta dualidad conlleva un nuevo problema, la presencia de una doble función dentro del texto poético:

l'unicité d'une fonction poétique ne peut plus être tenue. Rapportée exclusivement au registre de la structure, assimilée à la structuration réciproque des différents niveaux linguistiques, considérée comme fondement du texte entièrement objectivable, la fonction poétique pouvait être tenue pour unique, typique et invariable -c'est la position adoptée par le formalisme-; installée dans l'entre-deux de la manière textuelle et de la position de lecture, elle se multiplie nécessairement en modalités diverses e instables...⁶⁷

⁶⁶ Cfr. *Op. cit.*, p. 84.

⁶⁷ *Ibidem.*

Pelletier distingue dos funciones principales en el discurso poético: la función memorística y la función transgresora. En la Grecia arcaica, la poesía tenía como función asegurar la memoria mítica de los orígenes de la sociedad humana y celebrar las hazañas de los héroes. Esto confería a la poesía una voluntad social, al establecerse a través suya una comunión dentro del grupo. Evidentemente, con el paso de los siglos, la poesía perdió esta capacidad para crear vínculos dentro de la sociedad, pero siempre conservó la nostalgia de su antiguo poder, razón por la cual la poesía ha mantenido un carácter pseudo-religioso. El texto poético se genera, de tal manera, en torno al placer de una lectura participativa y repetitiva, es decir, sobre el estereotipo social⁶⁸.

Frente a esta función memorística, la poesía tiene otra función diametralmente opuesta, la transgresora, lo que le proporciona propiedades antitéticas. El lenguaje poético no sólo busca la repetición de modelos arcaicos, sino que, en un impulso liberador, se erige a sí mismo en la fulgurancia del estallido del sentido, en la circulación total dentro del discurso. El gozo logrado es superior al anterior: la poesía provoca la explosión de una lógica instituida, la ambivalencia de unos significantes que dejan de estar amarrados a la legalidad de los significados⁶⁹.

⁶⁸ Cfr. *Op. cit.*, pp. 86-90.

⁶⁹ Cfr. *Op. cit.*, pp. 90-92.

Por lo tanto, y como conclusión al estudio de la obra de Pelletier, queremos señalar lo que para nosotros constituye tres grandes aciertos de su teoría poética: a) Pelletier sitúa el texto en la Historia, al comunicarle una función social y transgresora; b) el texto es plural, complejo, y no unívoco como pensaban los formalistas; c) resulta básico para definir la poeticidad el estudio de la función poética, lo que convierte al discurso poético en un instrumento, y no en un *en sí* carente de relación con su entorno.

La obra de Javier Del Prado supone una profundización y, a la vez, un desarrollo de las teorías de Pelletier, sin que esto signifique que no se construya desde una originalidad total. Del Prado establece como elemento primordial del discurso poético la referencialidad:

*No se puede desligar la definición o descripción de una práctica significativa, y la poesía lo es, sea cual sea su configuración formal, de su esencia misma, es decir, de su necesaria referencialidad..., máxime cuando dicha práctica tiene como elemento material sobre el cual se ejerce con mayor fuerza al semema...*⁷⁰

Por lo tanto, la poesía para poder cargarse de significación ha de tener un referente sobre el que significar; pero la búsqueda de un referente sobre el que asentarse no convierte a la poesía en un lenguaje pura y simplemente

⁷⁰ *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1.993, p. 75.

mimético, ni mucho menos. La referencialidad en el discurso poético surge gracias a una deriva semántica:

*Para mí, dicha poeticidad final es de naturaleza semántica –es decir, referencial–, lo cual no impide que existan otros ámbitos complementarios de dicha poeticidad... [La metáfora] construye una *deriva referencial*, se refiere a otra realidad, recreada o inventada.⁷¹*

La poesía intenta decir un más allá de la realidad conocida, busca descubrir nuevos espacios ignotos e innominados para el hombre (en palabras de Bonnefoy, «un vrai lieu»; para Rimbaud, «la vraie vie absente») y por ello, en ausencia de un referente claro y externo se ve en la obligación de re-crear nuevos referentes. Esa deriva referencial se consigue mediante lo que Rimbaud llamó "alquimia verbal": los viejos sememas son transformados para significar nuevos referentes. Como podemos ver, lo que en Anne-Marie Pelletier era transgresión, en Javier Del Prado adquiere una densidad y complejidad mayores.

Tal concepción de la poesía tiene al menos tres consecuencias en su desarrollo crítico:

⁷¹ *Op. cit.*, p. 76.

1.- La poesía pretende decir lo inefable y al no lograrlo inventa nuevos referentes.

2.- La poesía es una práctica significativa con implicaciones para el yo que escribe. Es por lo tanto una práctica ontológica.

3.- La poesía, en su voluntad semántica, necesita de una estructura capaz de significar. Ello lo hará a través de la estructuración analógica.

De este modo, Javier Del Prado, con el mismo afán sintetizador que caracteriza toda su producción crítica, incluye en su concepción del discurso poético una temática y una forma, aunque, como veremos, con cambios sustanciales con respecto a las tesis anteriores sobre la poesía. El carácter ontológico de la poeticidad viene provocado para Del Prado por su frontal oposición a la *doxa* oficial:

la metáfora escapa, por consiguiente, a la comunidad racional y sensorial de la *doxa*..., y se abisma más y más en las profundidades del yo..., más allá del cuerpo y más allá del espíritu, en un *en sí verbal óntico y ontológico*...⁷²

⁷² *Op. cit.*, p. 126.

Del Prado coincide con Pelletier al aceptar la función transgresora de la poesía, pero añade un principio nuevo, inexistente en la obra del crítico francés: la unión de escritura ontológica y transgresión. Para que un discurso signifique, esto es, para que tenga una carga semántica, y, sobre todo, para que tenga un poder transgresor, ha de implicar al yo que escribe, o de lo contrario no será más que un ejercicio lúdico (y, por lo tanto, insignificante) para divertir a las masas (o a las élites), y carente de fuerza transgresora.

Si la teoría de Del Prado se apoya en la importancia ontológica de la poesía, no menos importante resulta el concepto de lo inefable. Una poesía avocada a la ontología terminará siendo una búsqueda del origen, de un Absoluto que explique a ese yo:

la Poesía Siglo XX, en su obsesión óntica y ontológica, se hace de nuevo *religión*, es decir, unión del yo con el misterio -cualquier clase de misterio-, y también se hace evangelio, es decir, palabra nueva -*Novissima verba*-, que tiende, en un ejercicio tanto espiritual como lingüístico, hacia la salvación.⁷³

Aunque en el libro de Javier Del Prado se acepte como uno de los elementos de lo poético la búsqueda de un Absoluto, una vez más encontramos una novedad total en la utilización de ese concepto. El tema poético ya no es

⁷³ *Op. cit.*, p. 129.

importante en sí, sino por su conversión en función (o mejor dicho, en funciones). En efecto, Del Prado ve en la presencia del tema de lo Absoluto cuatro funciones:

a.- una función *hermética*: el poeta es un mensajero de los dioses (como sucede en el caso de Blake).

b.- una función *órfica*: el poeta realiza una bajada a los infiernos (así sucede en *Les contemplations* de Hugo).

c.- una función *báquica*: se produce una emergencia explosiva del yo (Walt Whitman y el Rimbaud de las *Illuminations* son buenos ejemplos de ello).

d.- una función *apolínea*: el poeta lleva a cabo una exaltación gozosa del cosmos (Saint-John Perse o Guillén representaría esta vena poética)⁷⁴.

Así Javier Del Prado convierte al tema poético en función, dando una nueva dimensión a las viejas teorías románticas.

⁷⁴ Cfr. *Op. cit.*, pp. 127-128.

La última consecuencia de la deriva referencial es la necesidad en todo discurso poético de una estructuración analógica. Esta estructuración analógica es el sustento mismo de la deriva referencial, al ser la metáfora, en opinión de Del Prado, una operación semántica que provoca una transgresión metasémica, es decir, del contenido en semas de una palabra. La estructuración analógica tendrá una vez más como función la creación de referentes nuevos:

Definiré, pues, en este momento de mi estudio la poeticidad como el conjunto de operaciones lingüísticas -fónicas, prosódicas, sintácticas y semánticas- y paralingüísticas -musicales y gráficas- organizadas estratégicamente en un texto con el fin de conseguir la creación de un espacio referencial nuevo o el desplazamiento de un espacio referencial ya existente.

Es decir, la creación estratégica de una estructuración semántica capaz de significar (fable) un espacio aún innominado (inefable).⁷⁵

Si Del Prado prefiere el concepto de estructuración al de estructura es porque, a su juicio, la poeticidad tiene una naturaleza dinámica, y no redundante como pensaba Jakobson. El poema para Del Prado no es una forma estática ni fulgurante, sino que se construye sobre una dinamicidad textual que progresa sirviéndose de bisagras metafóricas⁷⁶. De este modo llegamos al

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 145.

⁷⁶ *Cfr. Op. cit.*, p. 149.

último aspecto que constituye la caracterización del discurso poético de Javier Del Prado: la dominante.

En la literatura moderna existen tres formas básicas de escritura: la narratividad, la discursividad y la poeticidad, cuyas funciones respectivas son contar el mundo, discurrir el mundo y crear un referente nuevo, a través de la analogía. Estas tres funciones raras veces aparecen puras, sin mezcla de las otras funciones⁷⁷. Así, en poesía, existe con frecuencia un desarrollo narrativo articulado ya no en torno a bisagras actanciales, sino, como acabamos de ver, metafóricas. Del mismo modo, la novela, sobre todo la del siglo XX, introduce a menudo elementos semánticos y analógicos. Veamos qué nos dice Del Prado al respecto:

Existen, incluso, hoy proyectos narrativos que tienden de manera sistemática hacia una estructuración ligada a la función semántica del lenguaje. Ello no significa sino que, en la evolución y subversión de los géneros, una de las características de la escritura moderna es su obsesión por la semanticidad del texto, relegando a un segundo plano estructuras narrativas y dramáticas.⁷⁸

⁷⁷ En cuanto a la poeticidad, se nos ocurren los ejemplos de los *haikus* japoneses y los intentos de Juan Ramón Jiménez por crear una poesía pura.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 80.

La dominante de una u otra función convertirá a un texto en poesía, novela o ensayo, sin que ello excluya la presencia de las otras funciones. Por supuesto, podemos encontrarnos dos (o más) dominantes que actúen con igual fuerza; en tal caso, nos enfrentaremos a géneros bastardos (y lo decimos sin ánimo de ser peyorativos), propios del mestizaje genérico a que se ha visto sometido la literatura en los últimos ciento cincuenta años. No creemos que el poema en prosa sea realmente un género bastardo, ya que la dominante analógica es muy superior a la narrativa, que en ocasiones puede estar totalmente ausente.

Antes de dar por finalizado este capítulo deseamos mostrar al lector cuales son las características que, a nuestro juicio, son válidas para delimitar lo que es el discurso poético:

1.- El discurso poético es el espacio privilegiado para la *expresión del yo*.

Por ello la poesía es una forma de escritura ontológica por naturaleza.

2.- El discurso poético busca la *expresión de un Absoluto* (a veces religioso, a veces laico), de aquello que no se puede expresar: lo inefable.

De este modo, la poesía conecta con la Filosofía (por su carácter epistemológico) y con la Religión (al ser otra desveladora de misterios).

3.- *El lenguaje poético es motivado*, tiende a la literalidad. Al ser el lenguaje de los dioses, la poesía quiere decir aquello que dice, no es traducible.

4.- La función poética es la de *crear una deriva referencial*, un «vrai lieu» (recreado o inventado) que me explique a mí y/o a mi mundo.

5.- El discurso poético se organiza en torno a *una estructuración analógica* (semántico-metafórica). Por supuesto, un texto narrativo puede contener una estructuración analógica, del mismo modo que un poema admite la existencia de una estructuración actancial. Lo que nos permite hablar de poesía es la presencia de una dominante analógica sobre otra puramente narrativa. De entre todas las características del discurso poético, ésta es la verdaderamente determinante para nosotros.

No creemos que con estas pocas páginas quede zanjada, ni mucho menos, una cuestión tan densa e intrincada como la de la naturaleza del discurso poético. Las recientes teorías de Anne-Marie Pelletier y de Javier Del Prado abren nuevas puertas al problema, e invitan a una reflexión sosegada, que, con el tiempo, dará frutos, tal vez no definitivos, pero sí trascendentales. Lo que ha quedado claro para nosotros, y esperamos que para el lector también, es que el discurso poético no precisa del verso para existir. De este modo, el

poema en prosa puede, a su vez, tener una presencia real en el mundo del lenguaje poético. Esta era nuestra única pretensión al redactar este capítulo. Pasemos ahora a ver en qué consiste y cómo surge ese nuevo género llamado poema en prosa.

1.1.3. HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL POEMA EN PROSA

Aceptar que el discurso poético no tiene porqué ir unido necesariamente al verso no significa, sin embargo, que todo texto poético escrito en prosa tenga que ser por fuerza un poema en prosa. El discurso poético alcanza a más de un género literario prosístico, como por ejemplo la ensoñación, de la que ya hemos hablado, la novela-poema (tal es el caso de *Heinrich Von Ofterdingen* de Novalis, *Aurélia* de Nerval, o las novelas de Alfred Jarry)⁷⁹ o, por supuesto, el poema en prosa. Así pues, es erróneo considerar como poema en prosa a cualquier género literario que participe del discurso poético, apuntando como única y exclusiva condición que esté escrito en prosa. El poema en prosa es un género particular, definido, con sus características propias, y no un saco en el que todo (o casi todo) cabe. Por lo tanto, creemos que es posible (diríamos incluso que imprescindible) hacer una definición de lo que es realmente el poema en prosa, para así, de paso, excluir aquello que no lo es.

⁷⁹ Queremos establecer la, a nuestro juicio, oportuna diferencia entre novela-poema y novela poética, término utilizado por Todorov sin excesivo rigor (cfr. "Autour de la poésie, 2. Un roman poétique" in *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1.978, pp. 104-116). La novela-poema sería aquella que mezcla narratividad y poeticidad, sin que exista una dominante clara, de tal forma que la estructuración del texto es tanto actancial como metafórica, produciéndose una superposición significativa de ambos niveles. Sería uno de los géneros bastardos a los que hacíamos referencia en el capítulo anterior. Por su parte, la novela poética se definiría por la utilización de un tono o temática "poéticos", así como por el uso de un estilo henchido. Fromentin sería un buen representante de este subgénero. La novela poética estaría próxima en el espíritu a la prosa poética, mientras que la novela-poema lo estaría mucho más del poema en prosa.

No obstante, a la hora de definir el poema en prosa, nos encontramos con un problema añadido que complica seriamente nuestro quehacer. No existe, a lo largo de toda la corta historia de este género literario, ningún tratado en el que se especifique lo que deba ser el poema en prosa. Los poetas que a él se han dedicado nunca han dicho cómo se debe hacer para escribir poemas en prosa ni cuáles son sus rasgos específicos. No hay, en definitiva, un Arte poético del poema en prosa ni unas reglas para su escritura. Su forma se ha ido fijando en el trabajo continuo de los distintos poetas que han escrito poemas en prosa, desde Aloysius Bertrand hasta Francis Ponge, desde Maurice de Guérin hasta Juan Ramón Jiménez. Así pues, intentar una definición, o tal vez fuese mejor decir una caracterización, del poema en prosa se asemeja por completo a la labor del fenomenólogo que estudia un hecho acabado, limitándose a su descripción. Creemos que sólo de esta manera, sin partir de conceptos apriorísticos, podemos llegar a conocer cuáles son esos rasgos que delimitan lo que es el poema en prosa.

Tal vez precisamente por la ausencia de un Arte poético para hacer poemas en prosa durante mucho tiempo gran parte de la crítica ha confundido y mezclado poema en prosa y prosa poética. Podemos decir que, salvo alguna honrosa excepción⁸⁰, prácticamente hasta el estudio de Suzanne Bernard, que

⁸⁰ Merece destacarse el brevísimo pero denso estudio de E. Jaloux, "Le centenaire du poème en prose", *Le Temps*, 25 Août 1.942, p. 3.

ya hemos mencionado en más de una ocasión y que (mucho nos tememos) volveremos a citar, subsistió la confusión dentro de la crítica⁸¹. En gran parte, la culpa de tal enredo la tienen los tratadistas y estudiosos de los siglos XVII y XVIII, ya que son ellos los primeros que utilizan el término poema en prosa, pero siempre con referencia a la prosa poética. Así, Boileau en su famosa carta a Perrault se sirve de la locución "poema en prosa" para referirse a las novelas escritas en prosa poética ("ces Poèmes en prose que nous appelons romans"⁸²). Voltaire, en su ataque furibundo contra Fénelon, comete el mismo error al afirmar: "qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu de son impuissance?"⁸³. Difícilmente puede ser en el siglo XVIII el poema en prosa una confesión de impotencia, dado que aún no existe como género literario. La confusión subsiste a lo largo de todo el siglo XIX, de modo que Baudelaire, al realizar su definición de poema en prosa (creemos que es Baudelaire el primero que hace una auténtica definición del poema en prosa en su *Lettre-Dédicace à Arsène Houssaye*, aunque sea de manera inconsciente), llega a trastocar los términos y utiliza por error el de prosa poéti-

⁸¹ Así sucede, por citar sólo los estudios más relevantes, en los trabajos investigadores de Albert Chérel, *La prose poétique*. Paris: Artisan du Livre, 1.940; Marie-Jeanne Durry, "Autour du poème en prose", *Mercur de France*, t. CCLXXIII, 1er Fév. 1.937, pp. 495-505, y "Du poème en prose", *Yggdrasill*, 25 Déc. 1.936, pp. 1-4; o Gustave Lanson, *L'art de la prose*. Paris: Fayard, 1.908.

⁸² Cfr. "Lettre à M. Perrault" in *OEuvres Complètes*. Introduction par Antoine Adam, édition établie et annotée par Françoise Escal. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.966, p. 572.

⁸³ Cfr. "Discours aux Velches", *OEuvres Complètes*, tome XXV. Ed. par Louis Moland. Paris, Imprimerie A. Quantin et Cie., 1.967, pp. 240.

ca: "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime..."⁸⁴. En definitiva, dos siglos y medio de despropósitos y enredos que la crítica moderna del poema en prosa ha logrado solucionar en los últimos cuarenta años. Porque si la novela-poema o la ensoñación no son poemas en prosa a pesar de las múltiples similitudes que puedan emparentarlas con él, lo que desde luego no sólo no es poema en prosa, sino que en muchos aspectos, como veremos, se sitúa en sus antípodas, es la prosa poética.

Si hay algo que caracterice de verdad al poema en prosa, es su polimorfismo, o, como dice Hermine Riffaterre, su naturaleza paradójica y contradictoria⁸⁵. La voluntad de unir poesía y prosa ha provocado la fusión de dos formas de escritura que en un origen se contraponían, de tal manera que para gran parte de la crítica el poema en prosa constituye de hecho un oxímoron. Poema es aquello que está cerrado, que es perfecto, acabado, mientras que la prosa invita a la escritura libre y desordenada. Hasta tal punto la aparente contradicción hacía mella en el espíritu crítico de algunos que hubo quien llegó a negar que esta unión fuera posible. De este modo se expresa Banville al respecto en su *Petit traité de poésie française*:

⁸⁴ Cfr. *Petits poèmes en prose* in *OEuvres Complètes*, vol. I. Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.975, p. 275.

⁸⁵ Cfr. "Reading Constants: the Practice of the Prose Poem" in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 98.

Peut-il y avoir des poèmes en prose? Non, il ne peut pas y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et le *Gaspard de la Nuit* de Louis Bertrand; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le Ποίημα.⁸⁶

Sin embargo, esta voluntad conciliadora dio sus frutos, logrando salvarla, en apariencia, insalvable antítesis, a pesar de que, precisamente por causa de ese carácter antitético, el género llamado poema en prosa presente serias contradicciones internas, lo que se ve claramente al examinar la bibliografía crítica sobre el tema. Así pues, mientras una buena parte de la crítica resalta la búsqueda de libertad por parte del escritor, otra señala la trascendencia del rigor formal como base de su existencia. Atrapado entre dos polos opuestos, el poema en prosa está abocado a una vida compleja y difícil. Veamos en qué términos se han manifestado los distintos críticos al respecto.

Ya hemos indicado que es Baudelaire el primero en dar una definición del poema en prosa en su celeberrima *Lettre-Dédicace à Arsène Houssaye*:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour

⁸⁶ *Petit traité de poésie française*. Paris: Aujourd'hui, 1978, p. 6.

s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêveries, aux soubresauts de la conscience.⁸⁷

En esta definición el poema en prosa se nos presenta como un modo de escritura flexible y capaz de adaptarse a las necesidades del propio escritor, a las "ondulaciones de la ensoñación", a los "sobresaltos de la conciencia". Es, en definitiva, una forma particular que el poeta se da a sí mismo al escribir, que no viene impuesta desde fuera, frente a las formas fijas versificadas (estamos pensando en el soneto), en donde es el poeta el que se ve obligado a amoldarse. De este modo, el poema en prosa se revela como un espacio privilegiado para la escritura del yo, o lo que es lo mismo para la escritura ontológica, ya que, como señala José Antonio Millán, la gran novedad del poema en prosa es su capacidad para permitir el desarrollo del texto como singularidad⁸⁸.

Pero, ¿por qué el lirismo actual precisa de una forma nueva, lo suficientemente flexible como para poder contener los "sobresaltos de la conciencia"? La clave parece dárnosla Louis Aragon:

⁸⁷ Cfr. *OEuvres Complètes*, vol. I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.975, pp. 275-276.

⁸⁸ Cfr. "Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo" in *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas* (separata). Estudio de Literatura española y comparada (PPU). Fco. Lafarga Ed. Barcelona, s.d., pp. 30-31.

[le poème en prose est] une poésie... dont la forme est déterminée par le contenu, et dont le contenu est le monde moderne en formation, pris dans ses circonstances, comme un oiseau nocturne surpris par le grand jour.⁸⁹

En efecto, el tema central del poema en prosa va a ser la expresión de la modernidad, una modernidad que se establece como fragmentación y discontinuidad, razón por la cual la forma que la expresa habrá de ser por fuerza fragmentaria y discontinua. El hombre moderno va a encontrar su metonimia en la ciudad, una ciudad que como él es fragmentaria y repleta de sobresaltos. Así, el poema en prosa se convierte en lo que Michel Beaujour llama "a child of the city"⁹⁰. Pero, si bien es cierto que el poema en prosa va a estar frecuentemente unido al tema de la ciudad moderna, no menos cierto es que esa unión no se produce de hecho hasta Baudelaire. Veamos lo que Millán dice al respecto:

Es ésta, pues, la gran novedad introducida por Baudelaire. Su poesía se quiere absolutamente moderna, y *esa modernidad es urbana*, surge directamente de la vivencia de la ciudad... Modernidad, pues, como sinónimo de vida urbana.⁹¹

⁸⁹ *Chroniques du Bel Canto*. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1.979, p. 111.

⁹⁰ Cfr. "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem" in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1.983, p. 46.

⁹¹ Cfr. Introducción a *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire. Madrid: Cátedra, 1.986, p. 15.

Aunque en Aloysius Bertrand encontramos también el tema de la ciudad, ésta no es aún la ciudad moderna, sino la ciudad medieval, que, necesariamente, tendrá una morfología y función distintas. Por su parte, en Maurice de Guérin no aparece en ningún momento el tema de la ciudad. Por lo tanto, corresponde a Baudelaire la gloria de ser el primero en introducir la vivencia de la ciudad moderna en la Literatura francesa. Después de él otros muchos poetas en prosa (Rimbaud, Mallarmé, todo el Surrealismo) ensayarán el mismo tema, que con el tiempo se convertirá en el principal sustento temático del poema en prosa.

Junto a esta búsqueda de libertad en la escritura, el poema en prosa contiene una manifiesta voluntad de construcción del poema, o lo que es lo mismo un formalismo patente. Yvon Belaval llega a comparar al poema en prosa con el soneto, dado que en su opinión ambos exigen el mismo rigor formal⁹². Otros críticos recurren a metáforas minerales para mostrar la necesidad de unidad interna y de precisión; así, Edmond Jaloux lo define como sigue:

⁹² Cfr. "Bertrand" in *Tableau de la Littérature française. De Mme. de Staël à Rimbaud*, ouvrage collectif. Paris: Gallimard, 1.974, p. 173.

En quoi consiste donc une oeuvre de ce genre? En un morceau de prose, suffisamment bref, uni et serré comme un *bloc de cristal* et dans lequel se jouent cent reflets divers.⁹³

En la misma línea, de Bury establece las diferencias básicas entre poema en prosa y prosa poética:

le poème en prose, en tant que genre littéraire, se différencie de la prose poétique par le cadre que le poète lui impose... Le poème en prose est synthétique comme le *sonnet*. Il est isolé comme une *pierre précieuse* enchâssée dans les griffes d'or d'une bague. Les griffes d'or sont la forme du poème; l'image, l'émotion, le sentiment exprimés sont la pierre symbolique qu'elles enserrant et dont elles précisent la pureté et la valeur unique.⁹⁴

Ya vimos en el capítulo 1.1.1. cómo la prosa poética carece de unidad interna, frente al poema en prosa, que reclama la máxima concentración en la escritura. La prosa poética puede ser un fragmento de una novela o de un texto ensayístico, mientras que el poema en prosa es, aunque fragmentario, una obra aislada y acabada.

⁹³ Cfr. "Le Centenaire du poème en prose", *Le Temps*, 25 août 1942, p. 3. El subrayado es nuestro.

⁹⁴ "Sur une enquête sur le poème en prose", *Mercure de France*, CXLV, 15 janvier 1.921, p. 495. Los subrayados son nuestros.

Pero quien más acertadamente caracteriza al poema en prosa va a ser, una vez más, Suzanne Bernard. El principal rasgo definitorio de la forma del poema en prosa que nos da Bernard es su carácter cerrado, perfecto:

tout poème en prose véritable, qu'il soit «artistique» ou «anarchique», doit nous donner la sensation d'un univers fermé, organiquement complet.⁹⁵

En efecto, el poema en prosa ha de ser una obra acabada, perfecta, cerrada sobre sí misma. Todo esto parece situarse en las antípodas de la libertad de escritura reclamada por los críticos antes estudiados. Al mismo tiempo, Bernard defiende la naturaleza fulgurante del poema en prosa:

le poème [en prose]... plutôt qu'un déroulement dans le temps, apparaît comme une fulguration instantanée, dont l'effet sur le lecteur est immédiat et non progressif.⁹⁶

Sin ser la fulguración una característica imprescindible del poema en prosa, sí es cierto que el poema en prosa aparece como suspendido en el tiempo, sin principio ni continuidad. Dentro de él puede perfectamente existir un cierto

⁹⁵ Cfr. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, p. 432. Para Suzanne Bernard el poema en prosa puede dividirse en dos: el artístico, encarnado por Bertrand, y el anárquico, con Rimbaud como principal representante. Esta división no nos parece del todo pertinente, ya que se basa en un concepto erróneo: la creencia de que en Bertrand existe una sumisión implícita hacia la estructura social dominante. Volveremos sobre este aspecto más adelante.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 443.

desarrollo temporal (de todos es conocida la existencia de poemas en prosa narrativos: recordemos *La chasse* de Bertrand, o *Conte* de Rimbaud), pero, sin embargo, no habrá nunca un planteamiento o un desenlace extradiegéticos. El poema en prosa empieza y acaba en sí mismo.

Por lo tanto, y como conclusión, el poema en prosa requiere una forma cerrada, intensa, concisa (y por extensión breve⁹⁷); en definitiva, se trata de un universo perfecto y clausurado, y nunca de un fragmento de otro texto.

Así pues, por lo visto hasta ahora el poema en prosa se articula en torno a una contradicción que, en un primer momento, parece irresoluble: libertad de escritura y formalismo. En su primer impulso, el poema en prosa quiere ser libre, pero su voluntad poética lo fuerza a aceptar reglas internas de funcionamiento, como muy bien nos indica John Simon:

The prose poet wants to be free of constricting regulations... The trouble is that...

prose, by submerging itself in poetry, is forced to observe the rules governing poetry...⁹⁸

⁹⁷ En nuestra opinión, la tan mentada brevedad del poema en prosa no es tanto una característica imprescindible para su existencia (¿cómo, si no, se explicarían los poemas *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, o *Le centaure* de Guérin?), como una consecuencia de las necesarias concisión y concentración formales.

⁹⁸ "El poeta en prosa quiere ser libre de reglas que lo constriñan... El problema es que... la prosa, al sumergirse ella misma en la poesía, se ve forzada a observar las reglas que gobiernan la poesía..." in *The Prose Poem as a genre in Nineteenth-century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987, p. 245 (Thesis: Harvard University, April 1.959).

Puesto que la libertad absoluta del primer impulso es imposible, la cuestión es saber de qué modo el poema en prosa resuelve la contradicción satisfactoriamente para poder existir. La respuesta nos viene una vez más de la mano de Suzanne Bernard:

Assurément le poème en prose renferme un principe anarchique et destructeur, puisqu'il est né d'une révolte contre les lois de la métrique et de la prosodie -et parfois contre les lois habituelles du langage; mais toute révolte contre les lois existantes est obligée très vite, si elle veut faire une oeuvre viable, de remplacer ces lois par d'autres, sous peine d'arriver à l'inorganique, à l'informe.⁹⁹

Por lo tanto, la solución al conflicto consiste en sustituir unas reglas, rígidas e inamovibles (las del verso), por otras más flexibles (pero igualmente sólidas), capaces de expresar el sentimiento moderno. La síntesis que representa el poema en prosa es la que une flexibilidad y solidez, la dureza de un bloque de granito y la fragmentación de la vida urbana.

Un último aspecto nos queda por desarrollar antes de dar por finalizada la caracterización del poema en prosa que proponemos al lector. Nos referimos a la presencia reiterada de elementos visuales dentro de este género poético, presencia que constituye, de hecho, la parte más importante del andamiaje

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 13.

sobre el que se apoya el poema en prosa, y así lo ha señalado un buen número de críticos: "l'art du poème en prose serait donc surtout visuel..."¹⁰⁰ Y si examinamos algunos de los libros de poemas en prosa escritos en Francia veremos hasta qué punto esta unión es un hecho manifiesto: *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* de Aloysius Bertrand, *Illuminations* de Rimbaud, o *Etoiles peintes* de Reverdy, por sólo citar los más evidentes, son títulos que muestran claramente un referente pictórico. La razón de este vínculo nos la da Helen Goldsmith:

[It is necessary to mark] ...the importance of imagistic and figurative elements in a genre which cannot depend on musical qualities of rhyme and meter for its poetic effect.¹⁰¹

En una poesía en la que la estructura fónica (cuando existe) juega un papel secundario, la estructuración metafórica tenderá, como es lógico y natural, a ocupar todo el texto. De esta manera, la imagen (metafórica y visual) se convierte en la verdadera materia prima del poema en prosa, por lo que no es

¹⁰⁰ No deja de ser significativo el hecho de que dos críticos diferentes utilicen la misma frase para caracterizar al poema en prosa. Se trata de Maximilien Rudwin ("Aloysius Bertrand", *Revue de la Pensée française*, t. IV, n° 8, New York, août 1.945, p. 22) y de Léon Deffoux (Réponse a une enquête sur le poème en prose réalisée par R. de Bury, *Mercur de France*, CXLV, 15 janvier 1.921, p. 494).

¹⁰¹ "[Es preciso señalar] ...la importancia de los elementos imaginistas y figurativos en un género que no depende de las cualidades de ritmo y metro para su efecto poético" in "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, n° spécial 2, 1.971, p. 130.

de extrañar que muy frecuentemente se produzca una deriva hacia las Artes plásticas, llegando a crearse así auténticos poemas-cuadro. La composición del poema-cuadro en Bertrand (íntimamente ligado al poema en prosa) será estudiada en el capítulo 2.1.3. de esta tesis. A él remitimos al lector.

Llegados a este punto, nos parece conveniente ordenar los datos encontrados en nuestra investigación para poder de este modo mostrar con mayor claridad las características fundamentales del poema en prosa:

- 1.- El poema en prosa nace de una *antítesis*, de una contradicción, lo que necesariamente influirá en su desarrollo como género. La antítesis surgirá de la necesidad de una *forma perfecta* (poema) y de la búsqueda de libertad en la escritura (prosa).
- 2.- El poema en prosa está ligado a la búsqueda de una *escritura en libertad*; es una forma que el escritor se da a sí mismo, de tal manera que el texto ve la luz como singularidad ontológica.
- 3.- Esa necesidad de libertad en la escritura está vinculada al tema de la *ciudad moderna* (a partir de Baudelaire), al ser ésta el hábitat natural del hombre actual, y, por lo tanto, su metonimia.

4.- El poema en prosa reclama la *voluntad de construcción del poema*, que necesariamente terminará con la elaboración de una forma cuidada y perfecta. El poema en prosa será, así pues, y en lo relativo a su forma, conciso, cerrado sobre sí mismo, en la mayoría de los casos breve y, sobre todo, intenso.

5.- La contradicción entre el deseo de libertad en la escritura y la voluntad de construcción del poema obliga al poema en prosa a buscar una *síntesis* que le permita existir. Por ello el poema en prosa se verá abocado a destruir unas formas incapaces de expresar el lirismo moderno, pero, al mismo tiempo, deberá sustituirlas por otras nuevas, firmes y flexibles a la vez.

6.- El poema en prosa como modo de discurso poético que se construye sobre una estructuración semántica (y que prescinde prácticamente de la estructura fónica) se basará necesariamente en un lenguaje analógico. De este modo, el poema en prosa será frecuentemente imaginista, lo que le llevará a una *constante mezcla entre la Literatura y las Artes plásticas*.

Tras haber examinado las principales características del poema en prosa, pasemos a ver de qué manera éste hace su aparición en la Literatura moderna de la mano de Aloysius Bertrand.

1.1.4. EL POEMA EN PROSA Y ALOYSIUS BERTRAND

Gran parte de la crítica ha saludado a Aloysius Bertrand como el creador del poema en prosa. Tal afirmación, sin dejar de tener una base cierta, es sin embargo una exageración desmedida. Es muy difícil, por no decir imposible, sostener en literatura la novedad absoluta de un género o escritor, ya que detrás de cada pequeña revolución existe toda una larga tradición que conduce a ella. Muy a menudo los grandes hallazgos en la historia literaria se deben a pequeñísimos cambios, en un primer momento casi imperceptibles, que después, con el paso de los años, cobran todo su valor y densidad. En la historia del poema en prosa hemos visto de qué manera, en efecto, tenemos una tradición que lo precede y anuncia. En algunos casos la similitud entre el poema en prosa y su ancestro será tan grande que difícilmente se puede diferenciar al uno del otro, como sucede por ejemplo con la pseudotraducción; hasta tal punto resulta manifiesta la semejanza que John Simon comienza su historia del poema en prosa, y no sin motivos, por Parny¹⁰².

Sin embargo, la mayor parte de la crítica sitúa, a nuestro juicio con acierto, el origen del poema en prosa tal y como lo concebimos hoy día en el

¹⁰² Cfr. *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987 (Harvard Univ., Cambridge Massachusetts, April 1.959).

Segundo Romanticismo, y más en concreto en el grupo llamado "Petits Romantiques". En nuestra opinión, este grupo literario nunca existió como tal, dado que cada uno de sus supuestos miembros llevó una vida literaria aparte, sin relación directa con los otros componentes del grupo. Del mismo modo, no puede dejar de sorprendernos tanto la denominación como la adscripción al grupo de determinados autores. Porque, de hecho, ¿qué significación puede tener el nombre "Petits Romantiques"? ¿No conlleva este nombre, por oposición, la existencia de los "Grands Romantiques"? ¿Y quienes serían esos "Grands Romantiques"? La respuesta, en este caso, resulta evidente: los "Grands Romantiques" serían Hugo, Vigny, Lamartine, Musset, es decir, la generación de poetas en verso del Segundo Romanticismo, que durante mucho tiempo han constituido, pensamos que a pesar suyo, un cierto Romanticismo oficial. En el otro grupo, el de los "Petits Romantiques", se encontrarían personalidades tan diferentes, e incluso contrapuestas, como Nerval, Gautier, Bertrand, Borel, Guérin, Nodier, Rabbe, y un largo etcétera.

Sin embargo, sí es cierto que todos estos autores adoptan de una u otra forma una posición de marginalidad con respecto del Romanticismo oficial, bien por la elección de una determinada forma o temática, o de una manera de vivir no acorde con los cánones establecidos *a posteriori* por los estudiosos del movimiento romántico. Aunque no es menos cierto que en la mayoría de los casos estas elecciones tan particulares son individuales y divergentes. En

último extremo, no aceptamos el nombre de "Petits Romantiques", porque dicho nombre supone un juicio de valor injusto y desacertado. Luis Cernuda invierte la relación entre los "Petits Romantiques" y los "Grands Romantiques" para resaltar lo que él considera una mayor calidad de los primeros frente a los segundos:

Nerval combina cualidades y virtudes muy francesas con virtudes y cualidades nada francesas, sino acaso de raíz germánica... Dicha combinación de cualidades, aunque rara de por sí, no es única en Francia, porque ¿no se diría que existe también, en menor grado que en Nerval, en Aloysius Bertrand y en Maurice de Guérin, dotando al romanticismo francés, gracias a la combinación aludida en esos poetas, de valor distinto y superior al que aquél pueda tener en las obras de los demás románticos franceses, no menos huecos y palabreros que los españoles?¹⁰³

Así pues, el poema en prosa brota, tras un largo proceso de germinación, de un Romanticismo marginal y alejado del bullicio de las grandes batallas literarias del momento, lo cual no deja de ser lógico y natural. En su definitivo surgimiento, jugaron un papel particular dos autores de características muy distintas: Maurice de Guérin y Aloysius Bertrand. A menudo, en las diferentes historias del poema en prosa, se han mencionado a otros autores al lado de estos dos pioneros, y en especial a Rabbe, Forneret y Lamennais. Nosotros, por nuestra parte, no pensamos que ninguno de estos tres escritores puedan

¹⁰³ *Poesía y Literatura*, I y II. Madrid: Seix-Barral, 1.971, p. 297.

ser considerados como verdaderos poetas en prosa, a pesar de que sus obras estén sin lugar a dudas muy próximas del poema en prosa por la utilización de un lenguaje poético. Ciertamente, los límites que separan al poema en prosa de la máxima poético-religiosa (*Paroles d'un croyant* de Lamennais), la reflexión filosófica (*Album d'un pessimiste* de Rabbe), el aforismo (*Sans titre* de Forneret), o el cuento poético (*Le diamant de l'herbe* de Forneret o *Le centaure* de Rabbe) no siempre está clara.

Las diferencias entre estas obras y el poema en prosa son de orden muy diverso, si bien podemos agruparlas en dos tipos. La primera sería la que se establece entre ciertos textos excesivamente conceptuales y el poema en prosa; la segunda, la que surge entre éste y el cuento poético, en virtud de la desproporción en el desarrollo de la anécdota narrativa. Suzanne Bernard niega que Lamennais, Rabbe, o Forneret escriban poemas en prosa al juzgar que en sus obras existe un predominio de las ideas por encima de cualquier otro elemento textual¹⁰⁴. En efecto, a pesar de la forma poemática en versículos de Lamennais (inspirada en la Biblia), o de la búsqueda de imágenes brillantes y sorprendentes en Forneret, ninguno de estos autores llega a crear un poema en prosa, ya que el nivel discursivo del texto prima sobre el puramente analógico.

¹⁰⁴ Cfr. Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 48, 74 y 437.

Por otro lado, el cuento poético tampoco debe ser considerado como poema en prosa, dado que la narración juega un papel primordial en el texto. En efecto, en *Le diamant de l'herbe* de Forneret o en *Le centaure* de Rabbe, encontramos una estructura actancial perfectamente desarrollada, y a la cual están supeditados todos los elementos analógicos¹⁰⁵.

Maurice de Guérin llega al poema en prosa por dos caminos claramente diferenciados, cuyos resultados finales son dos textos muy distintos entre sí: *Le centaure* y *Le cahier vert*¹⁰⁶. *Le centaure*¹⁰⁷ es uno de los textos más originales del Romanticismo francés, y no sólo por su forma, de la que hablaremos en las próximas líneas, sino también por la utilización de una temática poco frecuente en la Francia del XIX, extraña mezcla de mitología greco-latina y de filosofía alemana. La influencia del Romanticismo alemán se reve-

¹⁰⁵ Cabe preguntarse si es posible la existencia del cuento-poema, del mismo modo que, según nuestro criterio, sí existe la novela-poema. A priori, y sin que sirva de conclusión definitiva, pensamos que el cuento-poema tiene escasas posibilidades de existir por varios motivos: primero, porque toda narración breve que tendiera a construirse en poema se convertiría, casi automáticamente, en poema en prosa; en segundo lugar, porque el cuento, dada su brevedad, difícilmente podrá desarrollar una estructura metafórica lo suficientemente amplia como para que exista una dominante analógica superpuesta a una dominante narrativa. Sin embargo, la prudencia se impone a la hora de hacer juicios de valor sobre estos temas, ya que en Literatura (en Arte) nada es imposible.

¹⁰⁶ Para una lectura de ambos textos, vid. *Poésies*, édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli. Paris: Poésie/Gallimard, 1.984.

¹⁰⁷ A pesar de la semejanza en el título, no parece probable que exista un vínculo real entre el texto de Rabbe y el de Guérin.

la mucho más sensible de lo que pensaba Cernuda¹⁰⁸. Este carácter singular de su temática se repite en el nivel formal, ya que tanto por su extensión (diez páginas en la edición de Poésie/Gallimard), como por la presencia de múltiples elementos narrativos *Le centaure* se sitúa en los límites del poema en prosa. De hecho, la crítica no se ha puesto aún de acuerdo a la hora de juzgar este texto de Guérin; mientras que muchos críticos opinan que *Le centaure* no es en realidad más que un cuento¹⁰⁹, otros lo consideran no sólo un ejemplo acabado de poema en prosa, sino incluso como auténtico paradigma de lo que ha de ser un poema en prosa frente a Baudelaire o Bertrand. Así, D'Harcourt llega a afirmar: "De fait, à l'exception de certaines «réussites», les essais d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire ne peuvent être appelés des poèmes en prose..."¹¹⁰. Nosotros pensamos que, a pesar de su gran extensión o de la presencia de un aparato narrativo más que considerable¹¹¹, *Le centaure* sí debe ser considerado un poema en prosa, puesto que su longitud no excluye la concentración y los elementos narrativos están supeditados a la estructura

¹⁰⁸ Esta mezcla del mundo antiguo y moderno es extremadamente habitual en el Romanticismo alemán, y al decir esto estamos, por supuesto, pensando en el Goethe de las *Elegías romanas* o de los *Epigramas*, y en el Hölderlin de las *Grandes elegías* o de *Hiperión*.

¹⁰⁹ Cfr. Luc Decaunes, *Le poème en prose: anthologie (1.842-1.945)*, introduction et présentation par... Paris: Seghers, 1.984, p. 16.

¹¹⁰ Bernard D'Harcourt, *Maurice de Guérin et le poème en prose*. Paris: Les Belles Lettres, 1.932, p. 245.

¹¹¹ Lo cierto es que el poema en prosa no excluye la presencia de narración, como tampoco lo hace la poesía en verso. Existen muchos poemas en prosa narrativos, entre los que cabe recordarse como muestra *La chasse* de Bertrand, o *Conte* de Rimbaud, de los que ya hemos hablado unas páginas más arriba.

semántico-metafórica. Esta sería, a nuestro juicio, la gran diferencia entre *Le centaure* y *Le diamant de l'herbe*. Mientras que en el primero todos los elementos narrativos son adyuvantes, y por lo tanto secundarios, en el segundo el procedimiento se invierte: la narración constituye el verdadero esqueleto textual, de tal manera que los elementos poéticos son accesorios de la estructura narrativa, como ya hemos señalado antes.

La segunda obra de Guérin englobada dentro del género denominado poema en prosa no es en modo alguno menos interesante. *Le cahier vert* constituye el primer texto de la literatura francesa que mezcla escritura íntima y poema en prosa, puesto que, como indicamos en el punto 1.1.1. de esta tesis, para nosotros las *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau no pueden ser conceptuadas como auténticos poemas en prosa. La gran diferencia entre la obra de Rousseau y la de Guérin sería la existencia de una forma desordenada y libérrima en el primer caso, que estaría determinada por la presencia de las pulsiones semi-inconscientes del yo. Guérin construye, por su parte, una serie de textos mucho más cortos, y, sobre todo, de una concentración formal mayor, en donde los vaivenes pulsionales no tendrían influencia alguna sobre el nivel formal. Veamos un ejemplo:

Jour réjouissant, plein soleil, brise tiède, parfums dans l'air; dans l'âme, félicité. La verdure gagne à vue d'oeil; elle s'est élancée du jardin dans les bosquets, elle do-

mine tout le long de l'étang; elle saute, pour ainsi dire, d'arbre en arbre, de hallier en hallier, dans les champs et sur les coteaux, et je la vois qui a déjà atteint la forêt et commence à s'épancher sur son large dos. Bientôt elle aura débordé aussi loin que l'oeil peut aller, et tous ces grands espaces clos par l'horizon seront ondoyants et mugissant comme une vaste mer, une mer d'émeraude. Encore quelques jours et nous aurons toute la pompe, tout le déploiement du règne végétal.¹¹²

A pesar de el encantamiento provocado por la contemplación de la Naturaleza, la escritura conserva la imperturbable concentración formal propia del poema en prosa.

Los dos hallazgos de Guérin no tuvieron, a pesar de su indudable novedad e interés, una excesiva continuidad durante el siglo XIX. *Le centaure*, quizás por su voluminoso desarrollo textual, se convirtió en un ejemplo aislado de poema en prosa largo, mientras que, por su parte, *Le cahier vert* apenas se vio acompañado por un par de obras que unieran escritura íntima y poema en prosa¹¹³. Habrá que esperar al siglo XX para que esta unión dé sus mejores y más numerosos frutos en autores como Gide (*Les nourritures terrestres*), Leiris (en la cuarta parte de *La règle du jeu*, titulada *Frère bruit*), o Juan

¹¹² Cfr. *Le cahier vert* in *Poésies*, édition présentée, établie et annotée par Marc Fumarioli. Paris: Poésie/Gallimard, 1.984, pp. 102-103.

¹¹³ Estamos pensando, por supuesto y sobre todo, en *Mon coeur mis à nu* y en *Fusées* de Baudelaire.

Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*)¹¹⁴. No obstante, nos preguntamos si existe en estos autores una verdadera influencia de Guérin, o si, por el contrario, la unión entre poema en prosa y escritura íntima es, en realidad, una relación natural que cada uno de ellos encuentra individualmente. El carácter ontológico del poema en prosa, capaz de expresar los sobresaltos de la conciencia, le llevará con frecuencia hacia el terreno de la escritura íntima; del mismo modo, la escritura íntima, sobre todo cuando tienda a la concentración y a la fragmentación, y cuando elimine al máximo los elementos narrativos, se convertirá muy a menudo en poema en prosa. A Guérin le corresponde la gloria de haber sido el primero en llevar a cabo tan feliz unión, aunque su influjo sobre otros escritores probablemente no sea tan directo como cabría esperar.

Curiosamente, los tres primeros textos pertenecientes en puridad al género llamado poema en prosa fueron escritos de manera casi contemporánea. *Le cahier vert* es escrito entre 1.833 y 1.835, en tanto que *Le centaure* y *Gaspard de la Nuit* están acabados en 1.836, aunque ninguno de los tres viera la luz hasta cierto tiempo después (*Le centaure* es publicado en 1.840 por la *Revue des Deux Mondes*; *Gaspard de la Nuit*, en 1.842; y, por último, *Le cahier vert* aparece en 1.861, en la edición de las obras completas de Guérin

¹¹⁴ Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a la Dra. Dolores Picazo por su ayuda a la hora de redactar estas breves líneas sobre la relación entre poema en prosa y escritura íntima, así como también, evidentemente, a nuestro director de tesis, D. Javier Del Prado.

publicada por G. S. Trebutien con el nombre de *Reliquiae*). Esto nos muestra claramente cómo Bertrand y Guérin llegan al poema en prosa por caminos distintos y sin conocerse el uno al otro. Si el camino seguido por Guérin ha sido estudiado muy brevemente, lógicamente el de Bertrand merecerá un tratamiento mayor.

Bertrand, a diferencia de Guérin, no llega al poema en prosa a través de la escritura íntima, sino bajo la influencia directa de la traducción y de la pseudotraducción. En 1.825, Loève-Veimars publica en París una traducción de baladas inglesas y escocesas bajo el título de *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et l'Ecosse*¹¹⁵. Se trata de una serie de poemas británicos, algunos pertenecientes a autores importantes y de gran renombre (Walter Scott, Thomas Moore, Campbell) y otros anónimos, vertidos en prosa por el traductor francés. Del original en verso, la versión francesa sólo conserva el nivel analógico y, por supuesto, la forma estrófica con la frecuente presencia de anáforas y repetición de estribillos. Así, nos encontramos con pequeños textos en prosa, en los que aparecen esquemas propios de la poesía en verso (el procedimiento no es nuevo: ya lo hemos visto en el punto 1.1.1. de esta tesis). Veamos como ejemplo el poema de Walter Scott llamado *La couronne de cyprès*:

¹¹⁵ *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et l'Ecosse*, publiés et précédés d'une introduction par A. Loève-Veimars. Paris: Renouard, 1.825.

«Oh! ne me tressez point de couronne ou tressez-la-moi de cyprès! L'éclat du lis est trop vif, la feuille du houx est trop brillante.

«La fleur de mai et l'égantaine peuvent ombrager un front moins triste que le mien. Oh! ne me tressez point de couronne ou tressez-la-moi de cyprès!

«Que la gaité ceigne ses tempes des rians festons de la vigne; que le mâle chêne et l'if pensif couronnent le patriote et le sage!

«La rameau de myrte rend la vie aux amans; mais, hélas! Matilde ne me le donnera pas; ne me tressez donc point de couronne, ou tressez-la-moi de cyprès!

«Que la superbe Angleterre se pare avec orgueil de ses roses fameuses qu'elle a si chèrement payées; que l'Ecosse orne son bonnet de bruyère et de campanule trempée dans la rosée!

«Qu'on voie briller sur le cimier de l'Irlande la fleur d'émeraude qu'elle aime; mais pour moi, ne me tressez point de couronne, ou tressez-la-moi de cyprès!»¹¹⁶

En efecto, de la estructura fonética del poema original, lo único que nos queda es el estribillo "ne me tressez point de couronne ou tressez-la-moi de cyprès!". Aunque no todos los poemas de esta colección se valgan de recursos anafóricos, sí se pueden encontrar en todos ellos la misma forma estrófica. Y es esa forma estrófica en prosa (se sirva o no de estribillos) la que fascinó al joven Bertrand, y en la que se inspiró para escribir sus poemas.

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 143-144.

El segundo influjo que permite a Bertrand llegar al poema en prosa viene de Chateaubriand, y más en concreto de las "chansons indiennes" de *Atala*. Chateaubriand repite el molde formal y temático de la pseudotraducción, que tan gran éxito tuviera en Francia e Inglaterra, tras *The Works of Ossian* de Macpherson y *Les chansons madécasses* de Parny. Chateaubriand finge, en este caso creemos que sólo dentro de la diégesis, sin verdadero ánimo de engañar al lector, ser el traductor en prosa de una serie de poemas indios en los que aparecen, una vez más, repeticiones anafóricas y estribillos que recuerdan a la poesía en verso. He aquí un ejemplo de estos poemas indios, el célebre canto del exilio de Atala:

«Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

«Si le geai bleu du Meschacébé disait à la nonpareille des Florides: Pourquoi vous plaignez-vous si tristement? N'avez-vous pas ici de belles eaux et de beaux ombrages, et toutes sortes de pâtures comme dans vos forêts? -Oui, répondrait la nonpareille fugitive; mais mon nid est dans le jasmin, qui me l'apportera? Et le soleil de ma savane, l'avez-vous?

«Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

«Après les heures d'une marche pénible, le voyageur s'assied tristement. Il contemple autour de lui les toits des hommes; le voyageur n'a pas un lieu où reposer sa tête. Le voyageur frappe à la cabane, il met son arc derrière la porte, il demande

l'hospitalité; le maître fait un geste de la main; le voyageur reprend son arc, et retourne au désert!

«Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

«Merveilleuses histoires racontées autour du foyer, tendres épanchements du coeur, longues habitudes d'aimer si nécessaires à la vie, vous avez rempli les journées de ceux qui n'ont point quitté leur pays natal! Leurs tombeaux sont dans leur patrie, avec le soleil couchant, les pleurs de leurs amis et les charmes de la religion.

«Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!¹¹⁷

En opinión de Cargill Sprietsma, estos dos textos fueron determinantes en el descubrimiento del poema en prosa por parte de Bertrand¹¹⁸. No cabe duda que ambas obras jugaron un papel primordial en la configuración del poema en prosa bertrandiano, si bien no estamos seguros de que Bertrand no hubiera llegado al poema en prosa de cualquier modo por otros caminos. Bertrand tenía un decidido deseo de escribir poesía en prosa, y era plenamente consciente de que su *Gaspard* constituía un género nuevo, hasta ahora no realizado por nadie. Dos frases del propio Bertrand nos muestran esta volun-

¹¹⁷ Cfr. *Atala* in *OEuvres romanesques et voyages*, tome I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.969, pp. 58-59.

¹¹⁸ Cfr. Préface aux *OEuvres Poétiques. La volupté et pièces diverses* d'Aloysius Bertrand. Préface et notes de Cargill Sprietsma. Paris: Champion, 1.926 (rééd. Genève: Slatkine, 1.977), pp. VII-XIX.

tad; en las "instructions a M. le Metteur en pages", nos señala cuál ha de ser la disposición tipográfica de los poemas:

Règle générale.- Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre *de pièce*.

M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers.¹¹⁹

Se trata, así pues, de auténtica poesía en prosa. Del mismo modo, la conciencia de estar escribiendo algo nuevo se manifiesta en una de las cartas escritas a su amigo el escultor David D'Angers: "ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose [...]"¹²⁰. Un nuevo género de prosa que es como la poesía, *que es poesía*, a pesar de que Bertrand no utilice nunca el nombre de poema en prosa.

Ciertamente, Bertrand se sirve de la forma de la balada en prosa, al separar los distintos párrafos de sus poemas por espacios en blanco para crear estrofas, inspirándose de una manera inmediata en Loève-Weimars y Chateau-

¹¹⁹ Cfr. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Préface et notes de Max Milner. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, p. 301.

¹²⁰ Lettre du 18 septembre de 1.837 à David d'Angers in *Le Keepsake fantastique*. Publié par Bertrand Guégan. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, p. 192.

briand. Sin embargo, no es cierto que Bertrand utilice sistemáticamente anáforas y estribillos en sus poemas como defiende Suzanne Bernard¹²¹. En ocasiones, aparecen elementos anafóricos, como por ejemplo en *Le maçon* o *La chasse*, pero éstos no constituyen el único modelo empleado por Bertrand, ni tan siquiera el principal en número, como muy acertadamente señala Fernand Rude¹²². Muchos poemas prescinden de anáforas y repeticiones, aunque, eso sí, todos sin excepción presentan una forma estrófica. La verdad es que lo que para nosotros constituye el primer poema en prosa de Bertrand presenta un aspecto muy diferente, como vamos a ver a continuación.

Entre 1.826 y 1.827, el por aquel entonces joven Bertrand escribe un breve texto, que en muchos aspectos contiene ya las principales características de la escritura bertrandiana. El texto, titulado *Scène indoustane. Le soir, aux portes de Schiraz*, sufrió tres redacciones en el corto plazo de un año. En las líneas que siguen reproducimos las tres redacciones antes mencionadas: la primera de ellas sería el texto completo; la segunda, surgiría de la supresión de varias frases, aquéllas que se encuentran en cursiva; por último, en la tercera, desaparecieron las palabras subrayadas. Este es el texto:

¹²¹ Cfr. "Aloysius Bertrand et la naissance du genre" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 62-63.

¹²² Cfr. *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui", 1.971, pp. 84-85.

Les cigales demeurent suspendues sans voix aux feuilles cotonneuses du figuier; le lourd moucheron, couleur de feu, que le soleil couchant aveugle, fait son lit du calice d'une rose; *et les demoiselles bleues s'envolent de la surface des eaux en livides essaims comme des papillons de nuit.*

Les paons roucoulent sur les toits du caravanserail; la famille de la cigogne crie dans les combles de la mosquée; les tourterelles jouent au bord des murs *élevés* du jardin de l'Emir; *les troupeaux dorment couchés dans la prairie, et le pasteur, appuyé sur la houlette, voit, lente et pâle, la lune se lever derrière les collines.*

Le marchand s'assied sur la terrasse; les femmes entrent au bain public; les chameliers mènent les dromadaires à l'abreuvoir; les forgerons du faubourg aliment la fournaise et tourmentent le fer à coup de marteaux; *mille étoiles de feu s'échappent de l'enclume enflammée et jonchent la rue.*

Une caravane campe depuis trois jours à l'orient de Schiraz, non loin du chemin qui conduit à la Mecque; les fallots brillent dans les airs, des bayadères et des armées dansent à la porte des pavillons: on entend retentir autour des tentes le son joyeux du fifre et les roulements sonores du tambourin turc.

Des enfants sont attroupés auprès d'un pauvre et vieux derviche assis sur les marches de la fontaine de marbre: les uns lui tirent malicieusement la barbe, les autres lui dénouent les cordons de ses sandales, ou lui dérobent un moment son rosaire: lui, sourit, gronde, et pourtant leur raconte la merveilleuse histoire des sept dormans.

Cependant le turban des muezzins s'est montré au haut des minarets: voici l'heure de la cinquième prière; et déjà s'allument les lampes dans les barques des pêcheurs qui chantent toute la nuit en s'abandonnant au courant du fleuve.¹²³

Resulta evidente que entre la primera y la tercera redacción, Bertrand se ha limitado a suprimir todos aquellos elementos que consideraba prescindibles, y, de esta forma, halla el que va a ser el fundamento de su escritura: la búsqueda constante de la palabra exacta, la máxima concentración en el estilo, llegando a eliminar cualquier término o expresión que se estime como fútil y desechable. Esa será la obsesión de su vida, pulir al máximo sus textos hasta alcanzar la esencia perfecta. Prueba de ello es otra de las cartas dirigidas a David d'Angers, en la que le advierte de que *Gaspard de la Nuit* no es más que una obra en esbozo, y de que habría que reducir el libro a un tercio de lo que hoy conservamos¹²⁴. De este modo, la escritura bertrandiana y el poema en prosa coinciden en un aspecto básico: la necesidad de concentración. Cabe preguntarse que habría sucedido si Bertrand no hubiese conocido las obras de Loève-Weimars y de Chateaubriand. ¿Habría Bertrand llegado a escribir poemas en prosa sin el influjo de estos dos autores? Resulta difícil de responder, aunque, y sin ánimo de hacer crítica-ficción, nosotros nos aventuramos a

¹²³ *Scène indoustane. Le soir, aux portes de Schiraz* in Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926, p. 59.

¹²⁴ Cfr. Lettre du 19 avril 1.841 à David d'Angers in *Le Keepsake fantastique*. Publié par Bertrand Guégan. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, p. 200.

conjeturar que, por la propia dinámica de la escritura bertrandiana, nuestro autor muy probablemente sí habría acabado escribiendo poemas en prosa. En último extremo, lo cierto es que esta influencia existió, y que los poemas de Bertrand no son explicables, en su forma actual, sin ella.

Un último punto nos quedaría por tratar para dar por terminado nuestro estudio del poema en prosa: examinar cuál es la herencia que deja Bertrand a los siguientes poetas en prosa. El lector comprenderá que tal análisis excede con creces las posibilidades de esta tesis, por lo que esperamos que se nos excuse el no adentrarnos en lo que sería una historia del poema en prosa. Si creemos, no obstante, imprescindible estudiar, aunque sea brevemente, el posible parentesco entre Bertrand y Baudelaire, al ser éste el inmediato seguidor cronológico de nuestro poeta en esa hipotética historia del poema en prosa, y también, por supuesto, por el reconocimiento público que hace el autor de *Les fleurs du mal* de la figura de Bertrand.

En la introducción a sus *Petits poèmes en prose*, Baudelaire reconoce no sólo haber leído, sino inspirarse directamente en la obra de Bertrand: "C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne [...] le procédé qu'il avait appliqué à la

peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque"¹²⁵. El fruto baudelairiano tal vez sea análogo, pero desde luego no es semejante en su totalidad a la obra de Bertrand. Baudelaire lleva a cabo dos cambios fundamentales con respecto al poema en prosa bertrandiano. En primer lugar, libera a este nuevo género de la forma, demasiado rígida, de la balada en prosa, al eliminar por completo de sus poemas los estribillos y las estrofas que aparecen en los de Bertrand. En segundo lugar, introduce el tema de la vida moderna, ligado a la gran ciudad como metonimia del hombre contemporáneo, aspecto este que ya hemos desarrollado en el capítulo anterior. Ambos cambios son básicos en el desarrollo posterior del poema en prosa como género literario, y tendrán una gran trascendencia en los futuros intentos de Rimbaud o Mallarmé.

En un artículo reciente, Anne-Marie Reboul defiende que la influencia de Bertrand sobre Baudelaire es mucho menor de lo que él mismo señala en su *Lettre-Dédicace à Arsène Houssaye*, y que éste último habría acabado escribiendo poemas en prosa a pesar de que Bertrand no hubiese existido nunca¹²⁶. En efecto, ya hemos estudiado en el punto 1.1.1. de esta tesis cómo los textos de crítica de arte de Baudelaire constituyen auténticos poemas en prosa, si bien no hay que ignorar la presencia de un referente externo al

¹²⁵ Cfr. *Petits poèmes en prose in Œuvres complètes*, vol. I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.975, p. 275.

¹²⁶ "El poema en prosa: aproximación a sus inicios", *Revista de Filología Francesa*, Madrid, Editorial Complutense, n° 3, 1.993, pp. 157-169.

que acomodarse (el cuadro criticado) que no existe en el poema en prosa puro. No resulta descabellado pensar que Baudelaire hubiese llegado al poema en prosa sin haber leído previamente a Bertrand, pero nos parece indiscutible que Bertrand es el primero en fijar la forma del poema en prosa moderno, breve, conciso, concentrado, puro, sin mezclas con otros subgéneros literarios. Tras él, otros autores lo desarrollarán y le darán una entidad distinta y más compleja. En último extremo, no creemos que sea realmente importante que exista o no una influencia inmediata de Bertrand sobre ellos.

1.2. LA INTERTEXTUALIDAD

1.2.1. LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA

La intertextualidad en Bertrand comprende múltiples y diversos aspectos, como vamos a ver a continuación. En primer lugar, habría que empezar indicando que dicha intertextualidad no se limita únicamente a poner en relación textos literarios entre sí, sino que, por el contrario, también es posible encontrar, junto a esta relación literaria y, a menudo, superpuesto a ella, un vínculo no menos importante con obras plásticas, lo que nos llevaría al universo de la transposición artística. Pero no adelantemos acontecimientos. En el capítulo que nos ocupa, nos limitaremos a analizar la intertextualidad literaria, dejando para más adelante la conexión del *Gaspard* con las Artes plásticas.

En el ya mencionado estudio de Genette sobre la transtextualidad, hallamos un inventario de lo que el crítico francés considera todas las formas posibles de hipertextualidad. En un primer momento, Genette distingue dos modos de relación entre el hipertexto y el hipotexto, que después desarrollará a lo largo del libro; nos referimos a los que Genette llama transformación

(simple o directa) e imitación (transformación compleja e indirecta). La transformación sería el acto de transponer una acción conservando el esquema narrativo pero no el estilo ni la significación (por ejemplo, *Ulysse* de Joyce con respecto a la *Odisea* de Homero), mientras que la imitación, por su parte, consistiría en alterar la acción pero manteniendo el estilo (la *Eneida* de Virgilio en su relación con la *Ilíada* y la *Odisea*); o lo que es lo mismo, "dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement"¹²⁷. En Bertrand, se dan ambos tipos relacionales (a menudo incluso entremezclados), si bien hemos de reconocer que nuestro interés es sensiblemente distinto por uno que por otro.

Creemos que el estudio de las transformaciones en el *Gaspard* corre el riesgo de convertirse en un análisis puntillista, debido, por una parte, al carácter necesariamente fragmentario de un libro de poemas en prosa, y, por otra, a la superabundancia de intertextos que posee una obra como *Gaspard de la Nuit*. Así, fácilmente podríamos caer en la tentación de detenernos en cada poema buscando relaciones puntuales con otros textos (relaciones que en el caso de Bertrand hallaríamos sin demasiada dificultad), sin llegar a descubrir una verdadera red intertextual y, por supuesto, sin acertar a descifrar la significación de esa red. De hecho, esto es lo que hace Henri Corbat en su

¹²⁷ *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1.982, p. 13.

análisis intertextual del *Gaspard*¹²⁸; Corbat dedica casi la mitad de su estudio (unas 80 páginas de un total de 179) a buscar desenfrenadamente las fuentes literarias y pictóricas de nuestro autor, con un resultado desigual. Junto a grandes aciertos (la relación que Corbat establece entre *Le songe* de Jean-Paul y *Le deuxième homme* de Bertrand es ciertamente interesante¹²⁹), encontramos también un buen número de conexiones poco menos que peregrinas y difíciles de comprobar. Este carácter inorgánico de cierta crítica intertextual (nos atreveríamos incluso a decir falsamente intertextual, ya que en el fondo lo que esconde en su seno no es otra cosa que una crítica de fuentes puramente historicista) nos desagrada por completo. A nosotros no nos interesan los intertextos puntuales que se puedan hallar en el *Gaspard*, aunque tampoco pensamos que su localización sea del todo inútil¹³⁰, sino las grandes tendencias intertextuales que confluyen en Bertrand.

Del mismo modo, y como acabamos de señalar, creemos que este tipo de crítica conduce de pleno a una crítica de fuentes que no se interroga sobre la

¹²⁸ Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975.

¹²⁹ *Op. cit.*, pp. 93-94. El texto de Jean-Paul puede ser consultado en *Choix de rêves*, traduit de l'allemand par Albert Béguin. Paris: Stock, 1.932, pp.112-118 (este fragmento pertenece a *Siebenkaes*). El poema de Bertrand se encuentra en *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 213-214.

¹³⁰ Queremos, por lo tanto, agradecer a críticos del estilo de Corbat el esfuerzo erudito por ellos realizado. Su trabajo simplifica sin lugar a dudas el nuestro, a pesar de que no compartamos su afán historicista.

singularidad del texto y que, por lo tanto, ignora el significado único de cada obra individual. No nos mueve, así pues, un interés erudito, sino desvelar la función particular de cada intertexto en la obra de Bertrand dentro de la estructuración general.

Existen tres grandes espacios intertextuales en la obra de Bertrand, y los tres afectan en un primer momento al universo temático, aunque, en ocasiones, también puedan tener un influjo considerable sobre la estructura formal. Hemos dejado de lado las influencias formales que repercuten sobre el nivel genérico, dado que este aspecto ya ha sido suficientemente estudiado en el capítulo anterior. Los tres espacios intertextuales a los que antes hacíamos mención son: la literatura romántica sobre la Edad Media (lo que los franceses llaman "le passeisme"); la literatura fantástica; y el pintoresquismo. Estos tres espacios constituyen de hecho el caldo de cultivo cultural de todo el Romanticismo, tanto francés como europeo, por lo que no parece que Bertrand sea especialmente original en sus fuentes literarias. La singularidad de Bertrand no va a nacer de la elección de unas raíces nuevas, sino de la forma que van a adoptar unos temas comunes a todo el Romanticismo. Coincidimos con Sprietsma cuando éste afirma: "Le souffle que respira Bertrand était celui qui

animait tout le monde: la forme qu'il donnera à ces sujets n'appartient qu'à lui."¹³¹

Para Kathryn Slott, la gran originalidad de Bertrand consiste en recoger todas las convenciones románticas con fines paródicos¹³². Así, señala Slott, en los textos bertrandianos existen siempre dos niveles, uno superficial (anecdótico, podríamos decir) y otro secundario implícito. En este nivel implícito es donde se establece la relación intertextual, y donde se desencadena el mecanismo de la parodia. De este modo, para Slott, todos los poemas de Bertrand son intertextuales (de una intertextualidad siempre consciente), y al mismo tiempo paródicos (en múltiples ocasiones autoparódicos, como muy acertadamente demuestra en su análisis de *Les cinq doigts de la main*¹³³). A pesar de que los estudios de Slott son sumamente interesantes y en gran medida oportunos, creemos que en su interpretación de la intertextualidad bertrandiana magnifica la utilización de la parodia. Que en los textos de Bertrand existe con gran frecuencia una voluntad paródica es sin duda innegable, pero

¹³¹ Louis Bertrand, dit Aloysius Bertrand (1.807-1.841). *Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926, p. 73.

¹³² Cfr. "Le Texte e(s)t son double: *Gaspard de la Nuit*. Intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, VI, 1, Lexington, Janvier 1.981, pp. 28-35; cfr. también "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions", *Francofonia: Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Bologna, primavera 1.985, v. V, n° 8, pp. 69-82.

¹³³ Cfr. "Le Texte e(s)t son double: *Gaspard de la Nuit*. Intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, VI, 1, Lexington, Janvier 1.981, pp. 34-35. Para el poema de Bertrand, cfr. *Op. cit.*, pp. 97-98.

no pensamos que éste sea el principal sustento de la escritura de nuestro autor. Si bien es verdad que el Primer Prefacio, como señala Slott y como veremos en el punto 2.1.1. de esta tesis, es un auténtico repaso humorístico de todos los lugares comunes del Romanticismo, no es menos cierto que en otros muchos poemas la parodia es realmente secundaria e incluso inexistente. Así, por ejemplo, en *Le deuxième homme*, los elementos intertextuales que podemos hallar (Jean-Paul, Lamartine, la Biblia) no cumplen, en nuestra opinión, una función paródica, puesto que la subversión que de ellos se hace no es en modo alguno humorística. No obstante, sería un error ignorar la frecuente presencia en Bertrand de una parodia de función destructora (lo que le vincularía en cierta manera a Lautréamont), en estrecha relación con lo grotesco y con lo fantástico.

Antes de pasar a analizar los tres espacios intertextuales a los que hacíamos mención unas líneas más arriba, no queremos dejar de señalar un aspecto que necesariamente tendremos que estudiar en detalle más adelante¹³⁴; estamos pensando, por supuesto, en los numerosísimos exergos que aparecen en los poemas de Bertrand. Estos exergos, parte integrante de la dinámica de

¹³⁴ A lo largo de este capítulo señalaremos con gran frecuencia que el análisis de determinados aspectos queda pospuesto para un momento ulterior. Hemos preferido limitarnos en este apartado a realizar únicamente el estudio de las relaciones intertextuales, dejando de lado cualquier tipo de examen temático o formal. Por ello, ciertas afirmaciones que competen a otros niveles de la escritura no se ven acompañadas del correspondiente y necesario análisis. Dicho análisis lo llevaremos a cabo en su momento oportuno, cuando detengamos en estos aspectos no suponga una distracción de nuestro quehacer.

cada poema como veremos, son una fuente casi inagotable de intertextualidad, y aún más por su carácter abiertamente textual. Sin embargo, precisamente por este carácter textual, hemos preferido diferir su estudio hasta llegar al análisis de la forma (capítulo 2.1.1.). Por otro lado, y al igual que sucede con las transformaciones, la naturaleza variopinta de todas estas citas podría, una vez más, alejarnos de una visión global del conjunto intertextual, provocando así un análisis fragmentario, que, como ya hemos indicado, deseamos evitar a toda costa. Cuando nos detengamos en su examen, veremos cómo, a pesar de todo, se produce en el caso del exergo una admirable reutilización de los elementos arqueológicos para lograr una significación nueva, lo que constituye de hecho la substancia misma de toda intertextualidad.

La pasión por la Edad Media en el Romanticismo es algo de sobra conocido; desde las novelas históricas hasta las crónicas, pasando por toda una serie de poemas "moyenâgeux", un sinnúmero de textos recuperan a lo largo del período romántico una Edad Media recreada y adaptada a sus propias necesidades internas. Las razones de esta boga literaria son múltiples y difíciles de explicar; junto a auténticas necesidades ontológicas encontramos también a simples imitadores de modas literarias, carentes de un verdadero universo personal. El fracaso del inmanentismo histórico del siglo XVIII provocó la búsqueda de una transcendencia capaz de explicar al Hombre ante la imposibilidad de darle una significación coherente desde un presente glorioso y

autosuficiente. Esta búsqueda recayó con frecuencia en el terreno de la religiosidad (y, a veces, de la pseudorreligiosidad), aunque en otras ocasiones la exploración literaria acabara del lado de la transcendencia histórica. El hombre individual, solo, no podía ya ser explicado; su única posibilidad de alcanzar un sentido era dentro de la colectividad, ya fuera la gran colectividad cultural del Occidente cristiano (tendremos entonces los innumerables viajes a Oriente en busca de las raíces cristianas) o de la colectividad nacional (generándose así el tema de la Edad Media). A partir de este esquema general, el tema del pasado se desarrolló a lo largo del período romántico siguiendo pautas diversas e incluso divergentes en los diferentes autores.

Bertrand recibió una cuádruple influencia con respecto al campo temático del pasado; mientras que Ferdinand Langlé y Paul Lacroix inspiraron únicamente un aspecto formal del *Gaspard* (el uso del arcaísmo), Walter Scott y Barante llevaron su influjo mucho más lejos, llegando a provocar la aparición de varias transformaciones intertextuales en la obra de Bertrand.

Langlé es el autor de una obra poco conocida, pero no por ello exenta de interés y hasta de un cierto encanto. Su libro *Contes du gay sçavoir* (1.828)¹³⁵ se compone de una serie de pequeños cuentecillos de tema medie-

¹³⁵ Lamentablemente estos cuentos de Langlé no volvieron a ser reeditados, por lo que su consulta resulta sumamente difícil. Existe un ejemplar fotofilmado en la sala de microfilms de la Biblioteca Nacional de París, lo que sin duda dificulta aún más su consulta, dado el

val dominados por un tono truculento e inventivo. Lo más interesante de esta obra es la curiosísima forma de composición utilizada por Langlé: el texto, escrito en caracteres góticos, aparece rodeado de viñetas y adornos copiados de manuscritos e impregnado todo él de una lengua arcaizante próxima al género trovador¹³⁶. El libro de Langlé está muy lejos de los logros de Bertrand, no sólo en lo referente a la forma (ni por asomo puede considerarse que Langlé escriba poemas en prosa), sino también en la temática, ya que Langlé no parece tomarse muy en serio sus cuentos, de tal modo que el estilo bufonesco y humorístico domina toda la obra. A pesar de todo, ese uso de giros y palabras arcaizantes fascinó a Bertrand, que no dudó en imitarlo en los poemas del *Gaspard*.

Más interesante es aún el caso de Paul Lacroix, llamado el Bibliófilo Jacob. Autor de un buen número de novelas históricas, entre las que destaca *Les soirées de Walter Scott* (1.829)¹³⁷, Lacroix mezcla un francés contempo-

cansancio que provoca la lectura de un texto (y más aún si es está escrito, como es el caso aquí, con letras góticas) en formato de microficha. A pesar de este inconveniente, hemos de reconocer que recordamos muy gratamente las dos mañanas completas que dedicamos hace ya tres años a la lectura de este texto, a veces redundante y aburrido, pero con frecuencia también lleno de gracia y frescura.

¹³⁶ Para un mejor conocimiento del género trovador y de su influencia en el surgimiento del Romanticismo francés, remitimos al lector al estudio de Henri Jacoubet, *Le genre troubadour et les origines françaises du Romantisme*. Paris: Belles-Lettres, 1.929.

¹³⁷ Como en el caso de *Contes du gay sçavoir* esta obra es realmente difícil de consultar. El ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional de París estaba siendo fotofilmado hace apenas un año. Ignoramos si ya se encuentra a disposición de los lectores. Según Rosalia Colombo *Les soirées* de Lacroix influyeron directamente en dos poemas de Bertrand, *Le bibliophile* y *A un bibliophile* (cfr. *Aloysius Bertrand*. Tesi di Laurea. Università Commercia-

ráneo en el relato con una lengua supuestamente arcaica en los diálogos. El mayor uso del arcaísmo en el diálogo presente en los poemas de Bertrand, que el lector puede comprobar, por ejemplo, en *Les gueux de nuit* o *Les grandes compagnies*, parece verse influido por este proceder de Lacroix¹³⁸.

En efecto, todo parece indicar que Bertrand bebe en las fuentes de Langlé y Lacroix, aunque el arcaísmo tendrá en nuestro autor una significación muy distinta a la de sus dos inspiradores. Tanto en Langlé como en Lacroix el arcaísmo no es más que un instrumento para generar el color local propio de la novela histórica, mientras que en Bertrand, por contra, el arcaísmo se constituye con frecuencia en el único elemento que nos permite situar el texto en el tiempo referencial, lo que le conferirá un papel preponderante en el proceso de escritura bertrandiana, fundamentado, como veremos más adelante, en la sugerencia.

Muy diferente es el interés de Barante por la Edad Media. En su *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois* (1.824-1.826), Barante lleva a cabo una exhaustiva investigación de la historia del Ducado de Borgoña en

le Luigi Bocconi, Milano, 1.959, pp. 83-84). Para los poemas de Bertrand, vid. pp. 127-128 y 176-177.

¹³⁸ Cfr. *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 111-112 et 170-173.

su período de mayor apogeo¹³⁹. A pesar de que el móvil de Barante es el análisis erudito de la historia borgoñona, no por ello nuestro poeta se vio menos fascinado por tan gran obra. La juventud de Bertrand se vio ocupada, según nos cuenta Sprietsma, por la lectura de libros de historiografía local, y ese parece ser el origen de la atracción que el pasado ejerció sobre él¹⁴⁰. Muy probablemente varios de los poemas de Bertrand con referente histórico en la guerra de los Cien Años fueron inspirados por la lectura de las páginas de Barante (como por ejemplo, *La tour de Nesle*, pp. 115-116, o *Les Grandes Compagnies*, pp. 170-171). Las diferencias entre Bertrand y Barante son más que evidentes: mientras que Barante tiene en mente realizar un estudio objetivo y científico, Bertrand, por su parte, no analiza la Edad Media, sino que la ensueña, la reinventa a su gusto y manera. Bertrand es un poeta, un creador; Barante, un investigador.

Walter Scott fue el escritor extranjero que mejor acogida tuvo en Francia entre 1.815 y 1.830, como lo prueban las numerosas traducciones que pulu-

¹³⁹ La primera edición se componía de 13 volúmenes, lo que puede dar una idea del carácter erudito y metódico de Barante. Afortunadamente, la *Histoire des Ducs de Bourgogne* sí ha tenido reediciones recientes: Robert Laffont en colaboración con Le Club Français du Livre publicó en 1.969 una versión reducida de la obra magna de Barante en un solo volumen dentro de la colección "Les Grands Monuments de l'Histoire", tomo VIII.

¹⁴⁰ Sprietsma da una lista bastante completa de las que fueron las lecturas juveniles de Bertrand. En su recesión de textos historiográficos cita un buen número de autores totalmente desconocidos actualmente: Guillaume Paradin, Urbain Plancher, l'abbé Cortépée, l'abbé Papillon, Claude-Xavier Giraud, etc. (cfr. *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926, pp. 72-73).

laron en aquella época. A diferencia de Barante, Scott es un autor que prescinde por completo del rigor histórico a la hora de escribir sus textos, lo que le acerca indudablemente al sentir bertrandiano. En su recreación de la Edad Media, Scott nunca da el papel de héroe a un personaje de existencia verídica: Robin Hood, Rob Roy, Ivanhoe pertenecen al mundo de la leyenda o de la ficción, si bien también es cierto que dentro de la ficción éstos se verán entremezclados con personajes históricos reales como Ricardo Corazón de León o Juan Sin Tierra. La característica básica de las novelas de Scott es la preponderancia de las pasiones públicas sobre las privadas; asistimos, así pues, al drama de toda una nación y no a un drama doméstico, de tal modo que, por su concepción de la novela histórica, Scott puede ser considerado como el paradigma del escritor nacionalista¹⁴¹. Bertrand va a dejarse influir por la pasión medievalista de Scott, introduciendo, eso sí, fuertes cambios en la ensoñación del pasado. Como Scott, Bertrand no se detendrá en personajes históricos, pero, a diferencia del escritor inglés, los héroes de los poemas bertrandianos no serán grandes señores (ni siquiera de ficción) sino el populacho. Tampoco se interesará Bertrand por el destino colectivo de Borgoña ni de Francia. Su interés por la Edad Media es mucho más individual, fruto de obsesiones personales y de un fuerte sentimiento de extrañamiento que impregna toda su escritura. La relación de Scott con Bertrand parece haber ins-

¹⁴¹ Para un análisis más completo de la novela histórica romántica, remitimos al lector al estudio, un tanto historicista pero fuertemente documentado, de Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique*. Paris: Hachette, 1.898. En él aparecen largamente estudiados Walter Scott y también, aunque en menor medida, Paul Lacroix.

pirado el episodio del fantasma descendido del cuadro de *Mon bisaïeul*, ya presente en la novela de Scott titulada *Woodstock*¹⁴².

Antes de dar por concluido el análisis de este espacio intertextual, no queremos dejar de mencionar brevemente lo que para nosotros es la verdadera substancia semántica del tema del pasado en Bertrand. Y decimos mencionar brevemente porque este aspecto tendrá un tratamiento mucho más amplio en el capítulo 2.2.1., cuando estudiemos el universo temático de nuestro escritor. Esa substancia no es otra que el predominio de la construcción arquitectónica (ya sea o no artística) como sustento del pasado: las piedras para Bertrand son "du passé gélé", razón por la cual en la ciudad de Dijon encuentra un pasado petrificado que fácilmente puede volver a la vida (cfr. el primer prefacio, "J'avais galvanisé un cadavre et ce cadavre s'était levé", p. 66). La relación con las Artes plásticas y su materialidad parece *a priori* más que evidente.

La literatura fantástica constituye el segundo gran espacio intertextual cuyo influjo recibe Bertrand. El gran momento del auge fantástico en la literatura romántica en Francia es el comprendido entre 1.830 y 1.835, período en el que se escribió, precisamente, una buena parte del *Gaspard*. Lo fantástico, al igual que el "passeisme", supone una forma más de búsqueda de transcen-

¹⁴² Cfr. *Woodstock*, chapitres XII et XV. Paris: Firmin-Didot, 1.887, pp. 182-186 et 232-235. Para el poema de Bertrand, cfr. *Op. cit.*, pp. 147-148. De hecho, el exergo de este poema pertenece a la ya mencionada novela de Scott.

dencia, que con el tiempo se convertirá en moda literaria y se vaciará de sentido. Junto a Nerval, afanoso buscador de otra vida en el sueño, también existió una caterva de pequeños escritores "à la mode" que se aprovecharon de un ambiente literario para prosperar y acabar, finalmente, siendo olvidados. Bertrand bebe en las fuentes de ese ambiente fabuloso, extrayendo de él aquello que mejor podía servirle para formar un universo personal en el que lo fantástico juega un papel preponderante. Célebre es la carta en la que Frédéric, hermano de Bertrand, describe el carácter fantasioso que desde niño nuestro autor tenía¹⁴³. Los dibujos por él realizados evidencian este mismo espíritu, lo que una vez más demuestra que lo fantástico en Bertrand no es una simple moda pasajera, sino una parte misma de su ser¹⁴⁴.

La primera influencia de la literatura fantástica que sufre Bertrand viene directamente de la mano de Charles Nodier. La novela *Smarra* dejó en nuestro poeta una huella más que considerable, como podremos apreciar en las páginas que siguen. Vista Clayton cree ver una influencia directa de *Smarra* en todo el tercer libro de Bertrand, titulado *La nuit et ses prestiges*, y en especial en varios poemas de éste (la primera versión de *Le clair de lune*, *Le nain*, *Un rêve*); asimismo, también establece un paralelismo entre una traduc-

¹⁴³ Cfr. Cargill Sprietsma, *Op. cit.*, pp. 232-235.

¹⁴⁴ Estos dibujos fueron recogidos por Ferdinand Rude en su estudio sobre Bertrand (cfr. *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui", 1.971).

ción libre de Nodier de un poema ilirio llamado *La luciole* y otros dos poemas de Bertrand, *Le fou* y *La chambre gothique*¹⁴⁵. A nosotros, por nuestra parte, nos parece que la influencia de *Smarra* sobre Bertrand se centra sobre todo en tres niveles distintos: la creación del enano-vampiro Scarbo, el paso de la vigilia al sueño como origen de lo fantástico y la descripción de la agresión.

Scarbo le debe mucho a *Smarra*, tanto en su morfología como en su función. Como *Smarra*, Scarbo es un enano-vampiro de afiladas uñas que aparece en las pesadillas del poeta. Veamos la descripción que de *Smarra* hace Nodier:

le monstre jaillit de sa main brûlante comme le palet arrondi du discobole, il tourne dans l'air avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires, étend des ailes bizarrement festonnées, monte, descend, grandit, se rapetisse, et nain difforme et joyeux dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon coeur, se développe, soulève sa tête énorme et rit.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Cfr. "The pictorial prose poem: Chateaubriand; Ch. Nodier's *Smarra*; his influence upon Aloysius Bertrand" in *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1.936, pp. 117-120.

¹⁴⁶ *Smarra* in *Contes*. Sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique par Pierre-Georges Castex. Paris: Editions Classiques Garnier, 1.961, pp. 64-65.

Personaje grotesco y a la vez siniestro, Smarra, producto de la peor de las pesadillas, lleva a cabo su agresión nocturna con velocidad, para acabar desapareciendo con la llegada del alba. Scarbo hereda la mayor parte de los atributos de su padre ficticio:

Oh! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans
le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or!

Que de fois j'ai entendu **bourdonner son rire** dans l'ombre de mon alcôve, et
grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, **pirouetter** sur un pied et rouler
par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière! [...]¹⁴⁷

Las palabras en negrita muestran varios de los rasgos que asemejan a los dos monstruos. En total Bertrand escribió cuatro poemas en los que Scarbo aparecía, bien como actante principal o como simple adyuvante; tres de ellos se encuentran incluidos en *Gaspard de la Nuit* (*La chambre gothique*, *Scarbo* y *Le fou*), mientras que el cuarto, titulado también *Scarbo*, al que pertenecen las tres estrofas reproducidas sobre estas líneas, no se vio finalmente incluido en el *Gaspard*. Dejando de lado los rasgos sémicos comunes entre ambos mons-

¹⁴⁷ Este fragmento pertenece a las *Pièces détachées*, serie de poemas que finalmente Bertrand no incluyó en el manuscrito entregado a Renduel. Cfr. *Gaspard de la Nuit*, p. 243.

truos (vampirismo, rapidez, risa, enanismo, agresión permanente contra el poeta), existe una característica que individualiza a Scarbo; Scarbo aparece en varios poemas como un gnomo ávido de riquezas y poseedor de tesoros incalculables. De esta forma, Bertrand introduce el tema de la riqueza (y, por contraposición, el de la pobreza), ausente del todo en Nodier. Este tema merecerá un tratamiento más detallado en nuestro estudio del nivel temático y analógico.

El sueño como origen de lo fantástico es casi un lugar común de este género literario. Desde Cazotte (*Le diable amoureux*) hasta Gautier (*La morte amoureuse*), toda una pléyade de escritores se han servido de este procedimiento tan útil y funcional a la hora de provocar la incertidumbre que caracteriza a lo fantástico¹⁴⁸. Bertrand, que también se sirve de él, lo toma prestado directamente de *Smarra*. El tránsito entre la vigilia y el sueño aparece descrito como un instante de confusión:

Il y a un moment où l'esprit suspendu dans la vague de ses pensées... Paix!... La nuit tout à fait sur la terre. **Vous n'entendez plus** retentir sur le pavé sonore les pas du citadin qui regagne sa maison, ou la sole armée des mules qui arrivent au gîte du soir. **Le bruit du vent qui pleure ou siffle** entre les ais mal joints de la croi-

¹⁴⁸ Todorov ha demostrado ampliamente de qué manera este método es productivo en la literatura fantástica. Cfr. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1.970.

sée, voilà tout ce qui vous reste des impressions ordinaires de vos sens, et au bout de quelques instants, vous imaginez que ce murmure lui-même existe en vous.¹⁴⁹

En Bertrand hallamos la misma vacilación entre el sueño y la vigilia, en la que sólo un leve murmullo rompe el silencio de la noche:

A l'heure qui sépare un jour d'un autre jour, quand la cité dort **silencieuse**, je m'éveillai une nuit d'hiver en sursaut, comme si j'avais ouï prononcer mon nom auprès de moi.¹⁵⁰

Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un **silence profond**. [...] Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet enrouillé par la pluie et morfondu par la bise.¹⁵¹

El ruido del viento de Nodier se convierte, tras una transformación lógica en nuestro autor, en el cierzo helado. Del mismo modo, en tanto que Nodier se sirve de los puntos suspensivos para mostrar el adormecimiento del personaje, Bertrand va a utilizar el asterisco (cfr. *La chambre gothique*, *Le fou*, o *Le clair de lune*). Si el tránsito entre el sueño y la vigilia merece un tratamiento parejo en ambos escritores, una vez más veremos una nueva repetición en la

¹⁴⁹ Smarra, p. 45.

¹⁵⁰ Primera versión de *Le clair de lune* in *Gaspard de la Nuit*, p. 317.

¹⁵¹ Segunda versión de *Le clair de lune* in *Gaspard de la Nuit*, p. 141.

descripción de los tres estadios del sueño: 1) caída agradable en el sueño; 2) pesadilla y horror; 3) dubitación e incredulidad al despertar.

Ah! qu'il est doux, ma Lisidis, quand le dernier tintement de cloche, qui expire dans les tours d'Arona, vient de sonner minuit, qu'il est doux de venir partager avec toi la couche longtemps solitaire où je te rêvais depuis un an!¹⁵²

En Bertrand, no sólo encontramos el mismo espíritu sino que algunas palabras llegan a repetirse:

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!¹⁵³

De nuevo la diferencia en Bertrand se manifiesta en la aparición del tema de la riqueza. Señalaremos como adelanto que este tema está directamente unido al surgimiento de Scarbo.

Pero si, en un primer momento, la noche se presenta como un regalo de paz, pronto irrumpe la pesadilla y con ella el monstruo, Smarra en el caso de Nodier, Scarbo en Bertrand. Por fin, con la luz del alba se disipa el sueño,

¹⁵² Smarra, p. 44.

¹⁵³ Segunda versión de *Le clair de lune*, p. 141.

desapareciendo así la pesadilla; tras ella queda la duda, al tiempo que permanece vagamente el terror:

Les ombres vont et reviennent; elles me menacent; elles parlent avec colère, elles parlent de Lisidis, d'une jolie petite maison au bord des eaux, et d'un rêve que j'ai fait sur une terre éloignée... elles grandissent, elles me menacent, elles crient... [...]

Tu ne comprendras jamais ce que j'ai souffert cette nuit sur ses rivages. Que ce fleuve soit maudit de la nature, et maudite aussi la maladie funeste qui a égaré mon âme pendant des heures plus longues que la vie dans des scènes de fausses délices et de cruelles terreurs!... elle a imposé sur mes cheveux le poids de dix ans de vieillesse!

Je te jure qu'ils n'ont pas blanchi... [...] Dors-tu?¹⁵⁴

Bertrand repite con frecuencia la incertidumbre y la angustia, aun de manera más acusada. Compárense el texto de Nodier con los dos ejemplos ahora copiamos:

Et moi, il me semblait, -tant la fièvre est incohérente!- que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Smarra*, p. 76.

¹⁵⁵ Segunda versión de *Le clair de lune*, p. 142.

Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, -si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, -si c'était minuit ou le point du jour!¹⁵⁶

Si la morfología del sueño se ha mostrado sumamente fecunda, el acto de agresión llevado a cabo por Smarra nos ofrece una interesante comparación con el de Scarbo. En efecto, durante la pesadilla el narrador (Lucius) es testigo de la muerte de su amigo Polémon a manos del monstruo y de la bruja Méroé:

La cicatrice de Polémon versait du sang, et Méroé, ivre de volupté, élevait au-dessus du groupe avide de ses compagnes le coeur déchiré du soldat qu'elle venait d'arracher de sa poitrine. [...] Smarra protégeait de son vol rapide et de ses sifflements menaçants l'effroyable conquête de la reine des terreurs nocturnes. A peine il caressait lui-même de l'extrémité de sa trompe, dont la longue spirale se déroulait comme un ressort, le coeur sanglant de Polémon, pour tromper un moment le coeur de sa soif [...].¹⁵⁷

En Bertrand se producen varios cambios substanciales; el narrador ya no es testigo de la agresión del vampiro, sino víctima misma, lo que pone de manifiesto hasta que punto Bertrand sintió como suyo todo el espanto que emanaba de la obra de Nodier. Del mismo modo, la agresión de Scarbo no acaba nun-

¹⁵⁶ *Mon bisaïeul*, p. 148.

¹⁵⁷ *Smarra*, p. 74.

ca con la vida de la víctima; cautivo en la pesadilla y de su fantasma, el poeta no logra nunca escapar definitivamente a una agresión que se repite de poema en poema, de noche en noche. Veamos un par de ejemplos:

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!¹⁵⁸

→Eh bien, -ajouta-t-il, -console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emballoterai comme une momie.

Et de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes.¹⁵⁹

Como acabamos de observar, Bertrand hace totalmente suyo el universo fantástico de Nodier, aunque de los libros que componen su obra practicará una selección más que significativa. De entre todas las creaciones de Nodier, Bertrand únicamente retiene el horror de *Smarra*, ignorando casi por completo los cuentos de hadas y duendes que Nodier escribiera después, de un tono mucho más melancólico y amable¹⁶⁰. La subversión que Bertrand realiza de

¹⁵⁸ *La chambre gothique*, p. 134.

¹⁵⁹ *Scarbo*, p. 136.

¹⁶⁰ Max Milner señala en su introducción a *Gaspard de la Nuit* (Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 39) una posible influencia de *Trilby* sobre los poemas de Bertrand *La salamandre* y *Le falot* (pp. 151-152 y 113-114 del *Gaspard*). Sólo dos poemas frente a los siete u ocho que

la obra de Nodier se encuentra más del lado de la selección que en la diferente manera de ensoñar lo fantástico. Bertrand queda fascinado por *Smarra* porque en esta obra ve plasmados todos sus terrores y pesadillas.

El género frenético, al que pertenece *Smarra*, tiene su origen, al menos en parte, en la novela gótica inglesa. Y aquí nos surge una nueva posible imitación intertextual en la obra de Bertrand, si bien, en este caso, mucho más difusa y difícil de confirmar. Porque, a pesar de que algunos poemas de Bertrand tengan un parentesco considerable con la tradición de la novela gótica inglesa, no resulta, sin embargo, fácil de determinar hasta qué punto esta influencia es o no directa, ya que existe también una corriente francesa de relatos fantásticos y de terror que nos remite a Cazotte y a toda la literatura alquímica o pseudoalquímica del XVII y XVIII (Nicolas Flamel, Cagliostro o el abad de Bucquoy son buenos ejemplos de ello). Para observar con mayor precisión la posible relación de Bertrand con la novela gótica inglesa, pensamos que puede ser interesante detenernos en el análisis que de ella hace Mario Praz¹⁶¹. Según Praz, estas son las características fundamentales de la novela gótica inglesa:

reciben el influjo de *Smarra*.

¹⁶¹ Cfr. Introductory Essay to *Three Gothic Novels* (*The Castle of Otranto* by Horace Walpole; *Vathek* by William Beckford; and *Frankenstein* by Mary Shelley). London: Penguin Books, 1968, pp. 7-34.

1.- La novela gótica inglesa instaura una *estética del horror*: lo repulsivo, lo terrorífico puede ser bello.

2.- Existe en la novela gótica inglesa una ensoñación de la *Naturaleza como destrucción*, y del *sexo como agresión*, como crimen y perversión, es decir, como pecado. El deseo sexual es reprimido pero no eliminado, permanece latente y acaba por estallar.

3.- Hay en toda novela gótica un *decorado de ruinas* (castillos, corredores secretos, laberintos, subterráneos)¹⁶² que implica la posibilidad de un desarrollo siniestro en la acción; existe, por lo tanto, una relación entre la dinámica del texto y la coordenada espacial.

4.- A la estética del horror le corresponde una *ética de la crueldad*. En efecto, en la novela gótica los héroes parecen regirse por un comportamiento moral particular, cuyo motor último es el goce de las propias pasiones, goce que sólo puede alcanzarse en el ejercicio de la crueldad sobre el prójimo (el lector no dejará de encontrar una gran semejanza entre esta ética de la cruel-

¹⁶² La influencia del grabador italiano Piranesi en la novela gótica inglesa es descomunal. Curiosamente, Piranesi también ejerció un influjo importante en el segundo Romanticismo francés como ha demostrado Georges Poulet (cfr. "Piranèse et les poètes romantiques français" in *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti, 1.971, pp. 135-187).

dad y el sadismo del divino Marqués; la relación de Sade con la novela gótica nos parece indudable).

5.- Existe un *gusto por lo grotesco*, por la desproporción, por el gigantismo y la deformidad. Todo ello convenientemente sazonado con unas buenas dosis de humor negro.

6.- A lo largo de toda novela gótica aparecen elementos fantásticos (tal es caso de *The Monk* de Lewis o de *The Castle of Otranto* de Walpole) o misteriosos (así sucede en los relatos de Reeves o Radcliffe).

Praz olvida un elemento que nosotros consideramos básico en la novela gótica: el gusto por el exotismo y el extrañamiento que éste provoca. El exotismo se genera de dos formas, bien en el tiempo, al situarse la acción del relato en un tiempo lejano (*Vathek* de Beckford), o en el espacio, con un desarrollo en países ensoñados como exóticos (España en *The Monk* de Lewis, Alemania en *Frankenstein* de Mary Shelley, Italia en *The Castle of Otranto* de Walpole, u Oriente en el mismo *Vathek*).

Como fácilmente podrá comprobar el lector, muchas de las características de la novela gótica se encuentran en los poemas de Bertrand, aunque, forzoso es recordarlo, el origen de tales características pudiera perfectamente ser otro.

Así, la crueldad y el horror también están presentes en Charles Nodier, los elementos fantásticos en Hoffmann, Goethe o el ya mencionado Nodier, y lo grotesco parece salir más de la concepción hugoliana del arte que de la novela gótica. Existen otros elementos, no obstante, que están ausentes por completo de la obra de Bertrand, como por ejemplo el decorado de ruinas tan querido por otros autores románticos franceses (Gautier o Hugo, por citar sólo dos de los casos que estudia Poulet). Un solo poema de Bertrand parece tener una relación directa con la novela gótica inglesa: nos referimos a *Un rêve*¹⁶³, en donde la secuencia del ajusticiamiento del monje recuerda enormemente a *The Monk* de Lewis.

En definitiva, la influencia de la novela gótica en el *Gaspard de la Nuit* es poco menos que problemática. ¿Por qué entonces, estará pensando el lector, dedicarle tantas páginas a un aspecto que no da la impresión de ser realmente productivo desde un punto de vista intertextual? La respuesta a esta pregunta se encuentra en la constante utilización del semema [gothique] por parte de Bertrand, y en especial en los poemas más fantásticos. De este modo, si [gothique] no tiene como referente, o al menos no como único referente, a la novela negra inglesa, habrá que buscar cuál pueda ser el sema pertinente de este semema. A pesar de que sería necesario un análisis pormenorizado (análisis que tenemos pensado realizar en el capítulo 2.2.1.), podemos adelantar

¹⁶³ Cfr. *Gaspard de la Nuit*, pp. 145-146.

que ese sema no es otro que el de la vidriera y la catedral góticas, con lo que se produce una nueva irrupción del referente artístico en el espacio intertextual literario.

La novela gótica nos permite entrar en el estudio de un intertexto mucho más claro y contundente; se trata del prefacio a *Cromwell* (1.827) de Hugo. Este prefacio, que ha sido considerado por la crítica tradicional como la verdadera proclama ideológica del Romanticismo francés, se estructura en torno a dos ideas básicas: en primer lugar, la función última del Arte ha de ser mostrar la naturaleza, la realidad y la verdad tal cual son (este precepto supone, de hecho, una negación de la escritura como construcción; el poeta debe limitarse a transcribir aquello que ya existe, guiado por dos principios: el de la libertad creadora y el de la inspiración¹⁶⁴); en segundo, el Arte tiene dos caras antagónicas, lo bello y su reverso, lo grotesco. De estas dos ideas Bertrand únicamente recoge la segunda, dado que la concepción del Arte como inspiración no sólo difiere de su propia concepción artística, sino que llega

¹⁶⁴ Javier Del Prado ha escrito varios artículos sobre la estructuración metafórica de *Cromwell*, contraponiéndola a la de *Réflexions sur la Vérité dans l'Art* de Vigny. En estos artículos Del Prado llega a la conclusión de que Hugo lleva a cabo una negación reaccionaria del Arte como construcción, separándose así del pensamiento de otros románticos que conciben el proceso de escritura como trabajo. Cfr. "Realidad y Verdad: Hacia la escritura como estructuración de la Historia. Notas a *Réflexions sur la Vérité dans l'Art* de A. de Vigny", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, n° 65-67, 1.979, pp. 89-118; "Estructura metafórica del metalenguaje de la poesía en V. Hugo y en A. de Vigny", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, n° 71-73, 1.981, pp. 31-66; "La Préface de *Cromwell*: un texto reaccionario?" in *Actas del Coloquio Internacional sobre Victor Hugo*, Universidad de Lérida, 1.985, pp. 105-130.

incluso a ser totalmente opuesta a sus principios. El Arte para Bertrand ha de ser construcción (cfr. *Le maçon*, pp. 89-90), desciframiento alquímico de la Realidad (cfr. *L'alchimiste*, pp. 101-102), es decir, todo lo contrario a lo defendido por Hugo en su prefacio a *Cromwell*.

No obstante, la noción hugoliana de lo grotesco influyó enormemente en el pensamiento de Bertrand. Para Hugo lo grotesco sería el reverso de lo bello, la prueba evangélica de que el mal existe, la bestia que el hombre lleva encerrada en su interior; tendría, por lo tanto, una función negativa dentro de la creación:

[La poésie] sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. [...] [L]a poésie [...] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit [...].¹⁶⁵

Lo grotesco presenta, a su vez, dos caras, o mejor dicho, dos posibles soluciones artísticas, el horror y lo cómico:

¹⁶⁵ Préface de *Cromwell* in *Théâtre Complet*, t. I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.963, pp. 416.

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon.¹⁶⁶

En definitiva, esta estimación del Arte que aúna lo grotesco y lo bello implica una reflexión moral, en la que la belleza es el Bien mientras que lo grotesco representa al Mal. El que lo grotesco se vea abocado a hacer su aparición en el Arte moderno se debe únicamente a la obligación que tiene este último de retratar la Verdad. En Bertrand, no encontramos un desarrollo metadiscursivo tan acusado sobre lo grotesco (apenas unas breves líneas en el Segundo Prólogo del *Gaspard*), aunque el desarrollo textual será inmenso. En un primer momento, puede parecer que Bertrand sigue la idea de Hugo de cerca, pero un análisis más pormenorizado nos mostrará una concepción sensiblemente distinta del maestro romántico francés. Veamos qué nos dice el Segundo Prólogo del *Gaspard*:

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. - Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. - Callot, au

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 418.

contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache.¹⁶⁷

En un primer momento, da la impresión de que para Bertrand lo grotesco remite siempre a lo burlesco y humorístico; pero, de ser así, ¿qué explicación tendría el personaje de Scarbo, o las innumerables figuras grotesco y terroríficas que pueblan el tercer libro del *Gaspard*? Por otra parte, la oposición entre lo sublime y lo grotesco no parece funcionar demasiado bien, al poseer lo sublime un lugar mucho menor en el desarrollo textual que el que ocupa lo grotesco; al mismo tiempo, tampoco parece cumplirse claramente la oposición establecida entre ambos pintores, dado que con gran frecuencia asistimos a la mezcla de elementos callotianos (grotescos) y rembrandtescos (sublimes). Nos veremos, pues, obligados a buscar una significación última para estos dos nombres que trascienda a los personajes históricos (cfr. al respecto 2.1.1.).

Sin embargo, la gran diferencia entre Bertrand y Hugo es la ausencia de valoraciones morales en la oposición entre lo grotesco y lo bello (lo sublime en Bertrand). Para Bertrand, lo grotesco no es el mal (aunque muy frecuentemente se verá inmerso en el campo temático de la Muerte), por la sencilla

¹⁶⁷ *Gaspard de la Nuit*, p. 79.

razón de que en su obra no es posible encontrar apreciaciones religiosas ni evangélicas. La diferencia moral entre el Bien y el Mal es imperceptible, no tanto porque no exista el Mal, sino porque resulta difícil delimitar lo que es el Bien.

Antes de dar por concluido el estudio de la relación entre el prefacio de *Cromwell* y el *Gaspard*, no queremos dejar de señalar al lector la reincidencia de Bertrand en servirse de referencias pictóricas. Bertrand ve la realidad siempre a partir de modelos pictóricos, hasta tal punto que la oposición entre lo grotesco y lo sublime se convierte inmediatamente en la oposición entre Callot y Rembrandt. En Hugo, por contra, el sustento de la oposición será literario: Boileau, Voltaire, Virgilio se oponen a Shakespeare, Cervantes o Rabelais.

Hoffmann sustituyó a Scott en la preferencia de los franceses a partir de 1.830¹⁶⁸. Entre 1.829 y 1.830, Loève-Veimars lleva a cabo una traducción de las obras completas del escritor alemán en veinte tomos. El éxito fue tan

¹⁶⁸ Pierre Castex narra lo que de hecho se convirtió en una auténtica batalla entre Hoffmann y Scott, de la que salió triunfadora la literatura fantástica sobre la novela histórica. La polémica estalló a raíz del prólogo de Scott al primer tomo de la traducción de Loève-Veimars de las Obras Completas de Hoffmann, en el que el escritor inglés atacaba con dureza la concepción literaria de su oponente. En oposición a Scott, Veimars se encargó de organizar un perfecto servicio de propaganda en la prensa literaria, gracias a los artículos elogiosos de Sainte-Beuve, Nodier, Nerval y Gautier. El resultado de la batalla fue la progresiva pérdida de popularidad de Scott y la consagración definitiva de Hoffmann y del género fantástico en Francia (cfr. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1.951, pp. 45-56). Como consecuencia última de este triunfo, hay que resaltar que, aún hoy día, Hoffmann es más admirado en Francia que en su país de origen, Alemania.

completo que los imitadores se multiplicaron por doquier, provocando la culminación del género fantástico en Francia. Entre los admiradores más fervorosos de Hoffmann hay que contar a Aloysius Bertrand.

En efecto, Bertrand se interesó por la obra de Hoffmann y de ella tomó más de un ingrediente que luego reutilizaría en su *Gaspard*, transformándolo considerablemente. Lo primero que llama la atención es el propio subtítulo del *Gaspard*, *Fantaisies à la manière et Rembrandt et de Callot*. No debe olvidarse que Hoffmann tiene un libro de cuentos llamado *Fantasías a la manera de Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier* en el original). La mención al grabador lorenés Callot supone un primer nexo que habrá que examinar.

La relación de Hoffmann con Callot es más metafórica que real. En sus cuentos, Hoffmann se sirve de un ambiente entre mágico y humorístico en el que no está ausente una ensoñación grotesca de la vida; este ambiente parece en muchos aspectos emparentado con Callot, artista que se complace en el retrato a la vez burlón y trágico, fantástico y real de la existencia humana. Sin embargo, los personajes de Hoffmann raras veces viven en el siglo de Callot; se trata de contemporáneos del propio Hoffmann, gente del siglo XIX, que vive en Berlín o Königsberg. Esta sería una diferencia importante con respecto a Bertrand. Así lo pone de manifiesto Réjane Blanc:

Hoffmann, dans ses contes, transcrit ses expériences intérieures, sur le mode du fantastique, mais un fantastique ancré dans la vie quotidienne allemande du XIXe siècle. [...] Comme Hoffmann, Bertrand transcrit son expérience, ses malheurs et ses désillusions, mais lui, c'est en faisant vivre des personnages à la Callot.¹⁶⁹

De este modo, mientras que Hoffmann escribe fantasías a la manera de Callot, es decir, que se parecen al proceder de Callot, Bertrand va mucho más lejos, ya que sus poemas se instalan totalmente en el cosmos callotiano. Prácticamente todo el universo temático de Callot se ve reflejado en los poemas de Bertrand en mayor o menor grado. Junto a esto, habría que señalar la utilización por parte de Bertrand de una forma de escritura que imita el modo de composición pictórico del grabador; pero no adelantemos acontecimientos: el estudio de la relación entre Bertrand y Callot se verá desarrollado en el próximo capítulo, al que remitimos al lector.

Este parentesco de Hoffmann y Bertrand con Callot nos conduce directamente a un segundo vínculo entre los dos primeros: el interés por la pintura. En Hoffmann, la pintura tiene una función fundamentalmente temática y filosófica; el Arte para Hoffmann es una forma superior de vivir, al mismo tiempo que se convierte en un modo de conocimiento de la realidad. Los artistas hoffmannianos se sienten a sí mismos como seres supremos, por encima del

¹⁶⁹ *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, pp. 102-103.

común de los mortales, necesariamente ligados a un Arte que, debido a su carácter de cúspide de la Creación, puede llegar a exigirles una fidelidad tal que acaben por sacrificar cualquier otro tipo de amor¹⁷⁰. Por otra parte, el Arte puede también transformarse en un modo de crear vida; así, en el relato *El salón del rey Artús*, uno de los personajes de una tapicería cobra vida debido a la exactitud y belleza del retrato¹⁷¹.

En Bertrand, el Arte cumple una función totalmente distinta. Bertrand quiere pintar con palabras, y por ello compone auténticos poemas-cuadro en donde todos los elementos diegéticos y formales se aúnan para construir el texto pictórico. De la misma manera, Bertrand se sirve de temas que encuentra en cuadros, pero la pintura en sí nunca es un tema literario para él.

Un último aspecto ligaría las obras de Hoffmann y Bertrand, la presencia en ambos de un tema común: el tema de la mirada. Max Milner muestra en su estudio sobre la fantasmagoría hasta qué punto la obra toda de Hoffmann

¹⁷⁰ Cfr., al respecto, Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1.939, pp. 306-307.

¹⁷¹ Aunque también aparece la misma imagen en Bertrand (en *Mon bisateul* in *Gaspard de la Nuit*, pp. 147-148), no creemos que tenga nada que ver con Hoffmann. Como ya hemos señalado unas páginas más arriba, en nuestra opinión, esta imagen estaría relacionada con un pasaje de *Woodstock* de Walter Scott. El tono terrorífico y la presencia de un exergo del autor inglés así nos lo indican.

se estructura en torno a este tema¹⁷². El paradigma de esta obsesión sería en opinión de Milner (y nuestra también) el magnífico relato *El hombre de la arena* (*Der Sandmann* en alemán). En este cuento, la mirada se convierte en el origen de todas las desgracias del héroe. Nathanael es un "voyeur" siempre deseoso por ver, puesto que ver significa comprender y en cierta forma poseer, lo que termina por llevarle a la visión de lo prohibido y de este modo a la infelicidad. Siendo niño ve a su padre en el momento en el que éste realizaba investigaciones alquímicas, esto es, ve a su padre viendo lo que no debía haber visto. Esta transgresión en segundo grado provoca la muerte del padre y el principio de los infortunios de Nathanael. A partir de entonces vivirá obsesionado por el recuerdo de Coppelius, siniestro personaje identificado por Nathanael con el hombre de la arena¹⁷³. La obsesión se verá encarnada en la presencia constante de objetos ópticos para ver más lejos y con mayor precisión de detalle¹⁷⁴. El final del relato no deja de ser significativo: Nathanael ve a lo lejos, con ayuda de un catalejo, a Coppelius, que está a su vez mirándolo; enloquecido por esta visión acaba por arrojar al vacío, dándose así la muerte.

¹⁷² Cfr. "Le cabinet d'optique d'E.T.A. Hoffmann" in *La fantasmagorie*. Paris: PUF/Écriture, 1.982, pp. 39-93.

¹⁷³ El hombre de la arena viene a ser el equivalente germano del hombre del saco. A diferencia de la leyenda popular española, el hombre de la arena arroja tierra a los ojos de los niños antes de meterlos en el saco. De ahí su nombre.

¹⁷⁴ Los instantes en los que los objetos ópticos aparecen, jugando siempre un papel substancial, son numerosos. Recordemos el espantoso episodio en que Coppola (Coppelius disfrazado) le arranca los ojos de cristal a la muñeca Olimpia.

Bertrand siente la misma obsesión por la mirada, pero, a diferencia de Hoffmann nunca aparecerán en sus poemas objetos ópticos artificiales con los que poder ver más lejos. Así, Abraham Knupfer ve con toda nitidez desde lo alto de la torre de la catedral la ciudad que se dibuja en el horizonte, y sin necesidad de servirse de ningún tipo de catalejo¹⁷⁵. La obsesión bertrandiana por la mirada generará toda una serie de modulaciones temáticas, desde el tema de la ventana hasta el acto de ver sin ser visto (ya que la simple visión de la Muerte puede provocar la Muerte). Ni que decir tiene que este tema será convenientemente estudiado en nuestro capítulo sobre el nivel temático en Bertrand.

Existe, al respecto, un intertexto hoffmanniano en la obra de Bertrand que resulta especialmente interesante. En el primer prefacio del *Gaspard*, Bertrand nos cuenta el amor frustrado entre el narrador (a la sazón el propio Gaspard de la Nuit) y una joven a la que ve desde la ventana de su casa. El mismo incidente lo encontramos con algunas variantes en el relato de Hoffmann *El hombre de la arena*. Veamos:

Il prit donc une jolie lorgnette de poche, artistement travaillée, et pour en faire l'essai, il s'approcha de la fenêtre. Jamais il n'avait trouvé un instrument dont les verres fussent aussi exacts et aussi bien combinés pour rapprocher les objets sans

¹⁷⁵ Cfr. *Le maçon*, pp. 89-90.

nuire à la perspective, et pour les reproduire dans toute leur exactitude. Il tourna involontairement la lorgnette vers l'appartement de Spalanzani. Olimpia était assise comme de coutume, devant la petite table, les mains jointes. Nathanaël s'aperçut alors pour la première fois de la beauté des traits d'Olimpia [...]; mais plus il regardait à travers la lunette, plus il semblait que les yeux d'Olimpia s'animassent de rayons humides. [...] Nathanaël, perdu dans la contemplation de la céleste Olimpia, était enchaîné près de la fenêtre, comme par un charme [...].¹⁷⁶

A pesar de las diferencias evidentes entre uno y otro, el parecido con el fragmento de Bertrand es más que asombroso; asimismo, la repetición a lo largo del episodio bertrandiano de las palabras alemanas *Gott-Liebe* nos remiten directamente a un espacio literario germano. Al leer el pasaje de Bertrand se puede observar que las semejanzas entre ambos textos son enormes: mirada desde la ventana, presencia de la luz lunar, aspecto angelical de la dama (en Bertrand metaforizado por el color blanco). Hay, no obstante, una diferencia realmente trascendental: el instrumento de conocimiento en Hoffmann es un catalejo, mientras que en Bertrand se trata de un libro. Estos instrumentos

¹⁷⁶ *L'homme au sable* in *Contes fantastiques*, vol. 2. Traduits de l'allemand par Loève-Veimars. Paris: Renduel, 1.843, pp. 243-244. El texto original dice como sigue: "Er ergriff ein kleines sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzanis Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Ärme darauf gelegt, die Hände gefaltet, -Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. [...] Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. [...] Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend.", *Der Sandmann* in *Meistererzählungen der deutschen Romantik*. München, DTV Klassik, 1.985, p. 202-203.

generarán en la obra de cada autor sus correspondientes núcleos temáticos. En efecto, como ya señalamos con anterioridad, Bertrand prescinde por completo de los aparatos ópticos para desarrollar el tema de la mirada. Examinemos el fragmento bertrandiano:

J'escaladai ma mansarde, et là, comme j'épelais curieusement le livre énigmatique, devant la fenêtre baignée d'un clair de lune, soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel. Ainsi les phalènes bourdonnantes se dégagent du sein des fleurs qui pâment leurs lèvres aux baisers de la nuit. J'enjambai la fenêtre, et je regardai en bas. O surprise! Révais-je? Une terrasse que je n'avais pas soupçonnée aux suaves émanations de ses orangers, une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe, un vieillard, vêtu en noir, qui priait à genoux! -Le livre me tomba de la main.¹⁷⁷

Tanto en un texto como en otro, el amor, al final, será desgraciado e imposible. No deja de ser significativo que uno de los pocos textos de Bertrand en que se habla de amor tome a Hoffmann como modelo.

Así pues, en definitiva, podemos afirmar que el interés de Aloysius por la obra de Hoffmann es sincero, y la inspiración que el escritor alemán suscita en nuestro autor brota fecunda, aunque, ciertamente, Bertrand subvierta su obra y la adapte a sus necesidades interiores en un grado mucho mayor que la

¹⁷⁷ *Gaspard de la Nuit*, pp. 61-62.

de Nodier. No hemos de olvidar que Bertrand no tiene acceso directo a los textos hoffmannianos, dado que desconocía la lengua alemana, y que lo que le llega ya había sido pasado por el tamiz de los adaptadores franceses. A pesar de todo, creemos que la relación de Bertrand con Hoffmann es indudable y fructífera.

El caso de Goethe reviste una importancia mucho menor. De hecho, el Romanticismo francés nunca comprendió realmente la figura de Goethe, uno de los escritores más densos y con mayor variedad de registros de la Literatura Universal. Louis Reynaud ha mostrado claramente como del gran genio alemán Francia sólo recoge dos aspectos primordiales: el sentimentalismo del *Werther* y los elementos fantásticos del *Faust*¹⁷⁸; en definitiva, en Francia la imagen de Goethe es francamente reduccionista y simplificadora. Nada del *Diván Occidental Oriental*, nada de *Las Afinidades Electivas*, nada de los *Epigramas venecianos* ni de las *Elegías romanas* fue recogido por los escritores galos¹⁷⁹.

Por su parte, Bertrand se detiene exclusivamente en el aparato fantástico del *Faust*, una vez desprovisto del sentido epistemológico que Goethe le dio.

¹⁷⁸ Cfr. *L'influence allemande en France au XVIIIème et au XIXème siècles*. Paris: Hachette, 1.922, pp. 184-193.

¹⁷⁹ Los títulos originales de estas obras son: *West-Östlicher Divan*, *Die Wahlverwandtschaften*, *Venezianische Epigramme* y *Römische Elegien*.

Así, Maximilien Rudwin cree ver una influencia de Goethe sobre tres poemas de Bertrand: *Départ pour le Sabbat*, *L'heure du Sabbat* y *La messe de minuit*¹⁸⁰. Lo cierto es que cabría preguntarse hasta qué punto estos poemas están realmente inspirados por el *Faust*, o si, por contra, no es posible encontrar otra fuente bien distinta, ya no literaria, sino pictórica. Existen dos posibles influencias provenientes de la pintura sobre los poemas "satánicos" o de aquelarre de Bertrand que no deben ser ignoradas; estamos pensando en Louis Boulanger y en Jacques Callot.

En efecto, resulta forzoso recordar la litografía de Boulanger titulada *La ronde du Sabbat*, que fácilmente podría haber sugerido alguno de estos poemas¹⁸¹. En cuanto a Jacques Callot, los dos grabados sobre las tentaciones de San Antonio pudieran perfectamente haber sido la ilustración última de los poemas en cuestión¹⁸². Una vez más vemos cómo se produce una superposición de la intertextualidad pictórica sobre la literaria, lo que necesariamente dará al *Gaspard* una dimensión diferente de la de otras obras románticas contemporáneas suyas.

¹⁸⁰ Cfr. "Aloysius Bertrand", *Revue de la Pensée Française*, t. IV, n° 8, New York, août 1.945, p. 20. Para los poemas de Bertrand, vid. *Gaspard de la Nuit*, pp. 103-104, 153-154 y 125-126 respectivamente.

¹⁸¹ Para ver la litografía de Boulanger, remitimos al lector al estudio de Aristide Marie, *Le peintre poète Louis Boulanger*. Paris: H. Floury, 1.925, p. 6.

¹⁸² Cfr. el estudio de Georges Sadoul, *Jacques Callot, miroir de son temps*. Paris: Gallimard, 1.969, ilustraciones 110-112 y 273-277.

La influencia de la literatura fantástica sobre *Gaspard de la Nuit* tiene una importancia mucho mayor a la de cualquier otra corriente literaria. El *Gaspard*, marcado por el signo del Diablo y de la Noche, no sólo recoge todas estas redes que hacia él tiende el género fantástico, sino que las hace suyas, asimilándolas y dándoles un significado propio e individual. Bertrand no es un simple escritor a la moda, animado por un satanismo circunstancial y en muchos casos vacío: cuando en sus poemas quiere mostrar el terror, se trata de un terror real, sentido hasta la médula de sus huesos, y no un simple ejercicio de estilo.

El espacio intertextual del pintoresquismo se manifiesta de una manera mucho más difusa y difícil de precisar. El Romanticismo buscó intensamente la diferencia de los distintos pueblos de Europa y del Mundo, y, en ese afán por encontrar aquello que hacía de un país diferente a otro, cayó con demasiada frecuencia en la simple manifestación de un color local que a menudo no hacía sino falsear la realidad nacional del país ensoñado. En esta ensoñación romántica de la diferencia dos países europeos jugaron un papel fundamental: España e Italia¹⁸³. La diferencia desembocará, asimismo, en múltiples oca-

¹⁸³ En el Romanticismo francés, éstos son al menos los dos espacios privilegiados de la diferencia enfrentados a la propia Francia (cfr. Stendhal, Musset, Hugo, Mérimée, y un largo etcétera). En los Romanticismos inglés y alemán, Grecia tendrá una importancia de la que nunca gozó en Francia (cfr. Byron o Hölderlin). También hay que señalar, paralela a la ensoñación de España, la presencia del espacio pintoresco de Oriente, patria primigenia de la Humanidad y lugar predilecto de la diferencia y del extrañamiento en el espacio en todo el Romanticismo.

siones en el extrañamiento en el espacio, del mismo modo que el "passeisme" generaba el extrañamiento en el tiempo. Así, Gautier, a su llegada a Granada no puede sino exclamar: "On se sent véritablement ailleurs"¹⁸⁴.

Dentro de la imagen de España forjada a lo largo del período romántico, Victor Hugo ocupó el lugar del maestro de ceremonias; en efecto, sus *Orientales* tuvieron una magnitud y belleza raramente igualadas en obras posteriores. Su descripción de las viejas ciudades españolas, perteneciente al prefacio de la edición original, en donde el color local estalla por doquier, puede ser considerado una de las cumbres del pintoresquismo romántico francés¹⁸⁵. Sin embargo, no creemos que Bertrand, en tantos momentos ferviente admirador de Hugo, recibiese ningún tipo de influencia suya con respecto al pintoresquismo. Pensamos más bien que toda la imagen de España desarrollada en el *Gaspard* surge en realidad de la obra de Emile Deschamps. En 1.828, Deschamps publica un libro de poemas titulado *Etudes françaises et étrangères*, entre los cuales se encontraba una versión libre de la leyenda del Cid: *Le poème de Rodrigue*. Deschamps se inspira en el Romancero español para componer su poema, aunque, como era de esperar, los añadidos adquieren una extensión más que considerable. La España de Deschamps poco o nada

¹⁸⁴ *Voyage en Espagne, suivi de España*. Paris: Gallimard/Folio, 1.981, p. 245.

¹⁸⁵ Cfr. *Les Orientales* in *Oeuvres Poétiques*, t. I. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1964, pp. 578-579.

tiene que ver no ya con la España real, sino ni tan siquiera con la que aparece retratada en el Romancero. Deschamps parte de una idea preconcebida de España, anterior a la lectura de los romances, idea que se configura en el siglo XVIII a partir de la leyenda negra, si bien el Romanticismo le quitará todo el desprecio filosófico que contenía, invirtiendo el signo de los rasgos supuestamente españoles. De esta manera, todo aquello que era negativo para los franceses del XVIII se trastocará en positivo para los románticos. En esta nueva imagen de España serán cualidades la truculencia, la pasión delirante, la locura desordenada, el fatalismo más exagerado y desmedido¹⁸⁶.

La España que se entrevé en el *Gaspard de la Nuit* toma muchas de las características arriba apuntadas; poco o nada innova Bertrand en relación con la imagen romántica de nuestro país. Lo más interesante, a nuestro entender, del tema de España en Bertrand es su acomodación, casi sin modificaciones respecto de la imagen de Deschamps, dentro de la estructuración temática general del *Gaspard*. De tal forma, el tema de España irá unido inevitablemente a la marginalidad y, por extensión, al campo temático de la Muerte (cfr. el capítulo 2.2.3. de esta tesis).

¹⁸⁶ Para un estudio pormenorizado de la imagen de España en Emile Deschamps, remitimos al lector al estudio de Gustave Lanson, "Emile Deschamps et le Romancero", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. VI, 1.899, pp. 1-21.

La falta de innovación de Bertrand en el tema de España tal vez se deba a que el imaginario de nuestro autor no se siente realmente cómodo en el Sur. Su imaginación se nutre con mayor facilidad y con resultados más fecundos del Norte, lo que no deja de ser, hasta cierto punto, una peculiaridad dentro del Romanticismo¹⁸⁷. Surge, de este modo, en la obra de Bertrand un pintoresquismo del Norte, y más concretamente flamenco, ligado de nuevo al espacio de la pintura. El color local se manifestará con mayor fuerza y riqueza de matices en su primer libro, *Ecole flamande*, que en el quinto dedicado a España e Italia.

Un segundo aspecto relativo al espacio intertextual del pintoresquismo nos interesa desarrollar: la relación del paisaje pictórico de Chateaubriand con los poemas del sexto libro del *Gaspard, Silves*¹⁸⁸. Chateaubriand compone a lo largo de su obra (y en especial en *Atala*) pequeños cuadros paisajísticos, repletos de un pintoresquismo exótico, en los que el color local es utilizado para crear una imagen pictórica. El exotismo de la imagen viene dado por el em-

¹⁸⁷ Y decimos hasta cierto punto, porque en verdad no constituye una excepción absoluta dentro del Romanticismo francés, aunque tal vez sí en el Segundo Romanticismo. Autores como Mme. de Staël y Sénancour (pertenecientes los dos al Primer Romanticismo) buscarán con frecuencia sus fuentes de inspiración en el Norte, al igual que Bertrand.

¹⁸⁸ Para Vista Clayton, Chateaubriand, Nodier y Bertrand representarían lo que ella llama el poema en prosa pictórico. La influencia de Chateaubriand sobre Bertrand ha sido puesta de manifiesto por el crítico norteamericano (cfr. "The pictorial prose poem: Chateaubriand; Ch. Nodier's *Smarra*; his influence upon Aloysius Bertrand" in *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1.936, pp. 109-121).

plazamiento diegético, puesto que en el caso de *Atala* se trata de paisajes americanos, y, por lo tanto, extraños a los ojos de los franceses. Veamos la descripción del río Meschacebé:

Les deux rives du Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire. Sur le bord occidental, des savanes se déroulent à perte de vue; leurs flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel où ils s'évanouissent. On voit dans ces prairies sans bornes errer à l'aventure des troupeaux de trois ou quatre mille buffles sauvages. Quelquefois un bison chargé d'années, fendant les flots à la nage, se vient coucher parmi de hautes herbes, dans une île du Meschacebé. A son front orné de deux croissants, à sa barbe antique et limoneuse, vous le prendriez pour le dieu du fleuve, qui jette un oeil satisfait sur la grandeur de ses ondes, et la sauvage abondance de ses rives.¹⁸⁹

La imagen del desierto como espacio de exilio aparece en Chateaubriand de forma recurrente¹⁹⁰:

Indiens infortunés que j'ai vus errer dans les déserts du Nouveau-Monde, avec les cendres de vos aïeux, vous qui m'aviez donné l'hospitalité malgré votre misère, je ne pourrais vous la rendre aujourd'hui, car j'erre, ainsi que vous, à la merci des

¹⁸⁹ *Atala* in *OEuvres romanesques et voyages*, tome 1. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1.969, p. 34.

¹⁹⁰ Recordemos que el significado primero de "desierto", y el más habitual en la literatura del siglo XIX, es el de lugar solitario, inhabitado, sin ser necesariamente una zona seca y árida.

hommes; et moins heureux dans mon exil, je n'ai point emporté les os de mes pères.¹⁹¹

Los poemas de *Silves* presentan un aspecto similar, con repetición incluida de la imagen del desierto, de tal suerte que la Naturaleza se convierte en un cuadro interior, reflejo del alma del poeta. El poema *Sur les rochers de Chèvremorte* muestra un desamparo y un extrañamiento interno, producido por la imposibilidad de refugiarse en el seno de la Naturaleza. A diferencia de Chateaubriand, el extrañamiento no se produce en un lugar exótico y lejano, sino "chez soi", dentro de la propia Naturaleza borgoñona.

SUR LES ROCHERS DE CHEVREMORTE

Et moi aussi j'ai été déchiré par les épines de ce désert,

et j'y laisse chaque jour quelque partie de ma dépouille.

Les Martyrs, Livre X.

Ce n'est point ici qu'on respire la mousse des chênes, et les bourgeons du peuplier, ce n'est point ici que les brises et les eaux murmurent d'amour ensemble.

Aucun baume, le matin, après la pluie, le soir, aux heures de la rosée; et rien pour charmer l'oreille que le cri du petit oiseau qui quête un brin d'herbe.

¹⁹¹ *Atala*, p. 99.

Désert qui n'entend plus la voix de Jean-Baptiste, désert que n'habitent plus ni les hermites ni les colombes!

Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé.

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil.

Mais hélas! je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants qui réchauffaient mon génie!

El exergo de Chateaubriand no deja de ser profundamente significativo. La ensoñación de la Naturaleza como refugio fallido, y, por lo tanto, como extrañamiento se producirá siempre en Bertrand dentro de Borgoñona, de tal manera que la Naturaleza se convierte en espacio de autoexilio, o de exilio interior.

El espacio intertextual del pintoresquismo no da la impresión de poder concretarse en la existencia de unos intertextos determinados. Más bien parece tratarse de una imitación imprecisa y un tanto vaga que de una transformación perfectamente delimitada entre dos intertextos. No obstante, creemos que esa imitación existe, tal vez sólo inconsciente, pero indefectible, en especial con respecto a Chateaubriand, en quien Bertrand se inspira formal y temáticamente.

te en más de una ocasión. Señalemos, por último, el necesario carácter pictórico del pintoresquismo, dado que, en definitiva, lo pintoresco no es sino aquello que puede ser pintado.

No quisiéramos dar por concluido el estudio de la intertextualidad literaria sin antes sacar las oportunas conclusiones que nos permitan seguir avanzando en nuestra búsqueda de una significación para el *Gaspard de la Nuit*. Resumiendo, estas conclusiones pueden cifrarse en dos. En primer lugar, podemos observar que Bertrand se servirá de toda una serie de intertextos literarios siempre que éstos le permitan provocar en su obra un extrañamiento, extrañamiento que se manifiesta de una triple naturaleza: extrañamiento en el tiempo, mediante el "passeisme"; extrañamiento en el espacio, gracias al pintoresquismo; y extrañamiento interior, a través de lo fantástico (con desarrollo diegético siempre en Dijon) o de la Naturaleza vivida como (auto)exilio.

La segunda conclusión nos abre las puertas del análisis de la intertextualidad pictórica; se trata, como el lector habrá podido adivinar, de la constatación de lo que podríamos llamar una progresiva pictorización (si se nos permite el neologismo) de la intertextualidad literaria. Todos los intertextos literarios tienden de forma natural a convertirse en pictóricos, lo que facilitará la

superposición de una intertextualidad pictórica, tan rica e incluso más que la literaria. Pasemos, pues, al estudio de este nuevo aspecto.

1.2.2. LA INTERTEXTUALIDAD PICTÓRICA

Abordar la intertextualidad pictórica en una obra literaria supone enfrentarse a toda una serie de problemas provocados por las diferencias existentes entre ambos códigos expresivos. Así, mientras que la literatura es tiempo, continuo avance desde un punto A hacia un punto Z en donde el relato (y todo texto es relato) acaba, la pintura excluye el desarrollo temporal, dado que en el cuadro asistimos a la paralización momentánea del tiempo, siendo imposible encontrar un punto A y Z entre los cuales fluctúe el cuadro; un solo momento aparece ante nuestros ojos, momento de absoluta inmovilidad.

Las objeciones que pueden hacerse a lo que acabamos de afirmar son probablemente muchas. ¿Qué ocurre entonces, podrá preguntarse con sobrados motivos el lector, con los cuadros que superponen diversos instantes de una misma acción dentro del marco impuesto por la propia pintura, y estamos pensando en *Lot et ses filles*¹⁹² de Lucas de Leyden o en los trípticos flamencos, pero también en la historieta gráfica o en las vidrieras medievales? En estas obras plásticas existe sin duda alguna un transcurso de un momento A a un momento Z, pero, a diferencia de la literatura, ese transcurso no se

¹⁹² Los nombres de los cuadros los escribiremos en francés cuando el lienzo en cuestión se encuentre en Francia, o cuando hayamos utilizado bibliografía francesa para localizarlo. Si el cuadro no se encuentra en Francia utilizaremos siempre la traducción española del título que aparezca en el libro consultado para su localización.

lleva a cabo a través de la linealidad de la diacronía; el paso de un punto a otro se realiza en el espacio y no en el tiempo, ya que de hecho se trata de diferentes momentos temporales congelados que sólo pueden verse unidos mediante un salto (salto que es a la vez temporal, entre dos instantes congelados de una misma acción, y espacial, entre dos partes del mismo cuadro). Lo que en la literatura es tiempo, discurrir diacrónico y lineal, en la pintura es espacio y exclusión de toda linealidad¹⁹³.

En este mismo sentido se ha manifestado el escritor mexicano Octavio Paz. Paz ve claramente la necesidad de tiempo en todo texto literario (ya sea oral o escrito), texto cuya materia prima será siempre transcurso, paso de un momento temporal a otro:

Dichas o escritas, las palabras avanzan y se inscriben una detrás de otra en su espacio propio: la hoja de papel, el muro de aire. Van de aquí para allá, trazan un camino: transcurren, son tiempo.¹⁹⁴

¹⁹³ Se podrá argüir que en el relato literario el tiempo no siempre es lineal, dado que frecuentemente se dan, sobre todo en la literatura del siglo XX, anacronías en el desarrollo narrativo (analepsis o prolepsis). En efecto, esto es así en el tiempo de la acción del relato (es decir, en la diégesis), pero no en el tiempo del relato (el tiempo de la lectura), que exige siempre una linealidad, incluso aunque hagamos una selección de los pasajes leídos. Podrá ser una linealidad discontinua, pero linealidad al fin y al cabo. El caso de la historieta es mucho más complejo; arte mixturado donde los haya, el cómic puede llegar a unir en su desarrollo narrativo (estamos pensando en el "comic-book") técnicas literarias y cinematográficas (con un discurrir lineal) a formas pictóricas en las que el tránsito se realiza a través de un salto en el espacio.

¹⁹⁴ *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1.974, [2ª ed., 1.988], p. 133.

Por contra, la pintura, nos advierte Paz, carece de discurrir temporal, es estatismo puro, ausencia de tiempo:

Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación de movimiento, *pasa* algo. En los cuadros las cosas están, no pasan. [...] Un cuadro tiene límites espaciales pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia...¹⁹⁵

Por otra parte, esta diferencia cualitativa entre literatura y pintura impone también una distinta forma de percepción en uno y otro caso. Javier Del Prado señala el carácter global de la visión, frente a la imposibilidad de percibir de una sola vez el texto literario:

La visión remite siempre al espectáculo, al paisaje, es tributaria del espacio y, como tal, pertenece al mundo de la sincronía: vemos con un solo golpe de vista la totalidad *acumulada* de un paisaje, la totalidad acumulada de un cuadro [...]. Contrariamente a la visión, *la audición*, ya sea de la palabra, ya sea de la música, ya sea de cualquier rumor o murmullo, *es siempre diacrónica*: es curso, río, es tiempo. Yo podré, después de haber recorrido un texto o una sinfonía, cerrar los ojos y compo-

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 109.

ner con ellos una globalidad atemporal -sincrónica-, pero si vuelvo a escucharlos, si vuelvo a leerlos, recuperaré necesariamente el eje de la temporalidad...¹⁹⁶

A diferencia de la percepción lineal y progresiva de todo texto literario, la pintura nos permite (nos impone) una percepción de conjunto y en el plano (no ya en la línea), lo que implica un absoluto temporal, una glorificación del presente que no debemos ignorar.

Cabría preguntarse aquí si, en efecto, es realmente imposible leer un cuadro, de la misma manera que sí podemos leer un texto, ya que a la percepción global suele acompañarle una segunda percepción, ahora parcial, en la que el espectador contempla sus distintas partes siguiendo a veces un orden arbitrario, pero también a menudo lógico, marcado por la distinta sucesión de planos en el espacio. No creemos que esta posible "lectura" del cuadro ("lectura" que indudablemente existe) suponga de veras una negación de lo que defendíamos unas líneas más arriba, porque, a nuestro entender, esta percepción parcial no puede ser entendida como la más importante ni mucho menos como la definitiva. Si nuestros ojos son capaces de pasearse a lo largo y a lo ancho de un cuadro (yendo y viniendo, no lo olvidemos, de una imagen a otra, de un espacio del cuadro a otro, de tal modo que la "lectura" queda desprovista de valor temporal), esto se debe a que el cuadro, como el texto, también es

¹⁹⁶ *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1.993, p. 95.

una estructura compuesta de partes. Un cuadro no puede ser comprendido como un todo único e indivisible, una especie de *aleph* borgiano que encierra en un solo punto el Universo entero; los fragmentos que lo componen crean una textura en la que existe una voluntad formal de armonía (o de disarmonía). Así pues, aunque la pintura no tenga la potestad de crear textos, esto es, discurrir lineal en el tiempo, sí puede, no obstante, crear texturas (superposición de planos e imágenes en un mismo marco espacial), lo que nos autoriza a hablar de intertextualidad (entre texto y textura) entre la literatura y las artes plásticas.

Junto al carácter textil de la pintura, es posible igualmente hallar otro elemento que nos permite realizar el tránsito de la literatura a la pintura y viceversa: el uso de la metáfora para formar imágenes literarias. La literatura romántica redescubre el poder pictórico y material de la metáfora, razón por la cual el pictorialismo (como ha llamado cierta crítica anglosajona a la unión de literatura y pintura) se manifestará con especial fuerza en el período romántico. David Scott asocia el triunfo de la metáfora en el Romanticismo al del color en la pintura de la misma época:

Just as the primary role of colour was being rediscovered by Romantic painting, Romantic poets were reasserting the fundamental importance of image and metaphor in poetry.¹⁹⁷

Tendremos, así pues, a partir del Romanticismo y durante todo el siglo XIX y XX, una poesía imaginista y pintoresca, capaz de pintar con palabras. La relación entre el poema en prosa (poesía semántica que prescinde de la estructura fónica y que se construye en torno a la metáfora) y el pictorialismo dará muchos y sabrosos frutos, como ya sabemos.

En Bertrand, esta relación adquiere una proporción de especial densidad, relación que actúa en dos niveles diferentes. Por un lado, existe en el *Gaspard* una referencia explícita a las Artes plásticas que se manifiesta principalmente en el Segundo Prefacio; por otro, esta relación se vuelve mucho más callada e implícita, pero al mismo tiempo más rica de matices y con mayor brillantez en los resultados finales.

Esta conexión tácita con la pintura viene dada por la negativa de Bertrand a tomar como modelo de sus poemas un único cuadro ante el cual el texto se instale y al que intente reproducir con palabras. El proceder de Bertrand es

¹⁹⁷ "Del mismo modo que los pintores románticos redescubrieron el papel primario del color, los poetas románticos reafirmaron la importancia fundamental de la imagen y de la metáfora en poesía" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Cambridge, C.U.P., 1.988, p. 15.

mucho más complejo. Bertrand crea en sus poemas cuadros totalmente diegéticos, sin vínculo real con una pintura externa ya preexistente. En ocasiones, tomará prestada de algún cuadro una imagen aislada que reproducirá en un determinado poema (con frecuencia, también, un poema podrá contener varias imágenes extraídas de cuadros diferentes); pero nunca un solo cuadro servirá de modelo a un solo poema. Este sistema bertrandiano de composición se asemeja enormemente al del *collage*: Bertrand va uniendo diversas piezas de lienzos diferentes, como si de un puzzle se tratara, para crear un nuevo cuadro de palabras, lo que nosotros hemos llamado poema-cuadro, consiguiendo así la emanación dentro del texto de una atmósfera pictórica que recuerda a la de las telas flamencas y barrocas. Van der Tuin, en su breve pero enjundioso análisis de la obra de Bertrand, muestra claramente cuál es el procedimiento seguido por nuestro poeta:

Il est donc difficile de retrouver dans *Gaspard de la Nuit* des tableaux déterminés. [...] Il semble qu'il ait voulu indiquer que son inspiration était plus générale: c'était l'atmosphère flamande qu'il voulait évoquer plutôt que des tableaux déterminés.¹⁹⁸

Veamos un ejemplo del método pictórico de Bertrand, y para ello tomemos como modelo el poema titulado *Le maçon*¹⁹⁹. En este poema existen

¹⁹⁸ *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Nizet, 1.953, pp. 111-112.

¹⁹⁹ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Folio, 1.980, pp. 89-90.

dos imágenes tomadas de sendos cuadros: *La Madone au chancelier Rolin* de Van Eyck y *Lot et ses filles* de Lucas de Leyden²⁰⁰. En el cuadro de Van Eyck, puede verse a lo lejos una ciudad (la ciudad de Lieja, según Lassaigue) toda ella repleta de iglesias, que se corresponde con la imagen vista por el obrero Abraham Knupfer desde lo alto de la catedral ("la ville aux trente églises"). El cuadro de Lucas de Leyden muestra la destrucción de Sodoma, provocada por un fuego proveniente del cielo que se asemeja a un cometa. Bertrand retoma la imagen al final del poema: "il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur". El procedimiento se repetirá con suma frecuencia de un poema a otro.

Por otra parte, tampoco hemos de ignorar el problema que se nos plantea a la hora de localizar todos los posibles intertextos pictóricos, circunstancia esta a la que ya tuvimos que enfrentarnos en el estudio de la intertextualidad literaria. En efecto, buscar todas y cada una de las imágenes bertrandianas que nos remiten a tal o cual cuadro en concreto podría llevarnos a un auténtico callejón sin salida, tanto por la abundancia de intertextos como por la dificultad de fijar qué cuadros conocía Bertrand y, por lo tanto, en cuáles pudo inspirarse. Llegados a este punto, dos opciones se nos presentan como

²⁰⁰ Para los cuadros, vid. Jacques Lassaigue, *La peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*. Genève: Skira, 1.957, p. 36; e *Historia del Arte*, tomo VI, obra colectiva bajo la dirección de Juan Salvat. Barcelona: Salvat, 1.984, p. 248, respectivamente.

posibles para detectar los intertextos pictóricos del *Gaspard*: podemos partir de la certidumbre, y, de este modo, investigar únicamente qué cuadros se encontraban en el primer tercio del siglo XIX en el Louvre o en otros museos parisinos²⁰¹, o podemos partir de la hipótesis, aceptando la posibilidad de que Bertrand conociera los cuadros en cuestión a través de reproducciones. En ambos casos, pero sobre todo en el segundo, se impone la prudencia.

Ciertas filiaciones, establecidas graciosamente por la crítica, entre determinados poemas de Bertrand y algunos cuadros no pueden satisfacernos. No obstante, tampoco creemos que sea acertado limitarse en la investigación, negando vínculos evidentes, a pesar de que el cuadro en cuestión no se encontrara en París en la época en la que Bertrand vivió en la Ciudad-Luz. Proponemos pues un término medio, capaz de aceptar relaciones innegables, pero, al mismo tiempo, que evite la gratuidad en la adjudicación de paternidades intertextuales. Así, la relación entre la imagen de Sodoma en llamas del cuadro de Lucas de Leyden y "[le] village incendié", tal como señalamos unas líneas más arriba, nos parece indiscutible, aunque el cuadro de Lucas de Leyden no llegase a estar en el Louvre en vida de Bertrand. Tal vez Bertrand sólo lo conociese en reproducción o quizás lo viese en la colección privada a la

²⁰¹ Para ello puede sernos especialmente útil el catálogo de las obras disponibles en el Louvre (cfr. *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, par Arnaud Brejon De Lavergnée et alii, 5 vol. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1.979-1.985).

que pertenecía; en todo caso, creemos que la semejanza es demasiado clara como para que se trate de una simple coincidencia. La publicación de los carnets de notas sobre pintores de Bertrand, que aún no han visto la luz, podrían sernos de gran ayuda en un futuro a la hora de fijar la exactitud de determinadas relaciones. Esperemos que sus poseedores se dignen publicarlos por fin un día de éstos.

En último extremo, al igual que en el caso de la intertextualidad literaria, nosotros preferimos estudiar las grandes redes de influencia pictórica sobre el *Gaspard* que los intertextos puntuales que pudieran existir. Para localizar estas redes contamos con la confesión misma de Bertrand, en la que nos pone de manifiesto cuáles son los influjos que recibe y que reconoce. Veamos al respecto la lista de pintores que aparece en el Segundo Prefacio:

voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Peeter Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van-Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles.²⁰²

Al lado de este catálogo, existen otras referencias explícitas a lo largo del libro que no hacen sino redundar en la elección de las diferentes escuelas

²⁰² *Gaspard de la Nuit*, p. 79. En esta enumeración, hemos respetado la grafía de los nombres extranjeros, no siempre correcta, que escribiera Bertrand.

pictóricas. Así, el libro primero del *Gaspard* lleva por título *Ecole flamande*; en el poema *Harlem*, aparecen los nombres de Jean-Breughel, Peeter-Neef, David-Téniers y Paul Rembrandt²⁰³; en *Le marchand de tulipes*, aparece una mención a Holbein y a un retrato suyo del duque de Alba²⁰⁴; por último, en *Le bibliophile*, vuelven a ser mentados David-Téniers y Breughel d'Enfer²⁰⁵.

Todos los pintores seleccionados por Bertrand tienen rasgos comunes que dan un cierto sentido a su elección. En efecto, podemos encontrar dos denominadores comunes que unifican el catálogo de pintores bertrandianos. Por un lado, existe un criterio temporal, ya que la inmensa mayoría de estos pintores están enmarcados entre los siglos XV y XVII (con la sola excepción de Füssli, pintor suizo del XVIII); por otro, hay también una pauta geográfica, al ser de nuevo la mayor parte de estos pintores del Norte de Europa (aquí la excepción la constituirían Murillo y Salvator Rosa²⁰⁶), y en especial de Holanda y

²⁰³ *Gaspard de la Nuit*, p. 87. Aprovechamos la ocasión que nos brinda esta segunda lista de pintores para señalar el carácter totalmente autodidacta de los conocimientos pictóricos de Bertrand. Rembrandt no se llamaba Paul, del mismo modo que el gran pintor de cuadros corales al estilo del poema *Harlem* no fue Jan Brueghel, sino Brueghel el Viejo. Como habrá podido apreciar el lector, Bertrand mezcla nombres, estilos y cuadros sin el menor tino. A pesar de todo, su percepción (y su comprensión) de la pintura es enorme, lo que delata un profundo sentimiento pictórico, muy por encima del conocimiento erudito o científico.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 96. Este retrato del duque de Alba nunca existió.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 127. De nuevo hemos respetado, en esta segunda sucesión de nombres de pintores, las grafías bertrandianas, aunque, una vez más, éstas suelen ser incorrectas.

²⁰⁶ Callot, lorenés de nacimiento, debe ser considerado por su inspiración y por su estilo más un pintor del Norte que del Sur.

Flandes. Si aguzamos algo más nuestro análisis, hallaremos finalmente las redes intertextuales que permiten englobar a todos los pintores citados por Bertrand en tres grupos:

a) la escuela barroca y el claroscuro: Rembrandt, Callot, Murillo, Rosa, Füssli.

b) la escuela flamenco-holandesa y su particular utilización del espacio pictórico: los Brueghel, Neef, Dou, Teniers, Van Eyck, Van Ostade, Lucas de Leyden.

c) el grabado como técnica de creación plástica: Rembrandt, Callot, Durero²⁰⁷.

Comenzaremos nuestro estudio de los diferentes pintores que merecieron la atención de nuestro autor por los dos nombrados en el subtítulo mismo de la obra, no sólo a causa del papel primordial que parecen ocupar en la concepción bertrandiana del Arte, sino porque de las relaciones que éstos estable-

²⁰⁷ Únicamente Holbein parece quedar aislado, lo cual tampoco resulta tan grave, dado que el pintor alemán sólo aparece en la diégesis y no como modelo de inspiración. No obstante, pudiera existir un nexo de unión, tal vez algo más débil que en los otros casos, si tenemos en cuenta la particular forma de pintar de la escuela alemana; al igual que Durero, Holbein quiere aprehender con los ojos todo lo esencial de los objetos, hasta sus más ínfimos detalles, lo que sin lugar a dudas sí supone un vínculo con la escritura bertrandiana.

cen con Bertrand es posible extraer asimismo las de otros pintores, al convertirse entrambos en paradigmas del claroscuro y del grabado.

La relación de Rembrandt con Aloysius Bertrand no ha sido vista con igual claridad por toda la crítica. Así, mientras que algunos críticos negaban la existencia de cualquier tipo de relación entre el pintor holandés y el escritor francés²⁰⁸, otros se limitaron exclusivamente a rastrear las imágenes de cuadros rembrandtescos semejantes a las que Bertrand utilizó en sus poemas²⁰⁹. No creemos que ni la negación absoluta y gratuita de toda relación ni la búsqueda de imágenes aisladas sea el camino acertado para localizar un vínculo que en algunos aspectos se nos revela mucho más profundo de lo que pudiera pensarse en un primer momento. El error de la crítica que ha negado la relación se debe fundamentalmente a que sus investigaciones se han dirigido hacia el análisis del nivel temático, en donde Bertrand y Rembrandt coinciden sólo ocasionalmente. La verdadera influencia de Rembrandt sobre nuestro autor se sitúa en otros niveles distintos del temático, y en concreto en la concepción

²⁰⁸ Para Max Léglise, Rembrandt para Bertrand sólo fue "un accessoire de pittoresque sonore..." (cfr. "Bertrand... et la manière de Rembrandt", *Le pont de l'épée*, n° 1, Dijon, Novembre 1.957, p. 88).

²⁰⁹ Michel Sérion cree ver una influencia de *La ronde de nuit*, de *Le reniement de Pierre* y de *L'avarice* de Rembrandt en los poemas *La barbe pointue*, *Les gueux de nuit* y *Le bibliophile*, respectivamente (cfr. *Les sources artistiques de Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Classiques, Univ. de Dijon, Juin 1.968, p. 16). Para los cuadros de Rembrandt, vid. *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*. Introduction de Jacques Foucart. Paris: Flammarion, 1.971, pl. 246, 21 (y 392 - existen dos cuadros de Rembrandt sobre la negación de San Pedro) y 13, respectivamente; para los poemas de Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, pp. 93-94, 111-112 y 127-128.

del Arte que ambos tenían y en una cierta forma de composición, ligada, por un lado, al uso de la luz, y, por otro, a la continua reelaboración de los mismos cuadros y poemas que llevaron a cabo cada uno de ellos.

Michael Freeman ha sido el primero en ver la importancia de la concepción artística en uno y otro creador a la hora de establecer la conexión entre ambos. Freeman señala como base de la escritura bertrandiana la búsqueda quimérica (y diabólica) de un absoluto que nunca llega a alcanzarse, absoluto que para nosotros se encarna en el intento (¿fallido?) de creación del poema-cuadro (el Arte tan afanosamente buscado en el Primer Prefacio del *Gaspard*), y que Freeman ve en su obsesión por la presencia de la Idea en el Arte. Para Freeman, ese mismo anhelo de un absoluto ideológico que hallamos en Bertrand se encuentra también en Rembrandt²¹⁰. Rembrandt es ciertamente uno de los pintores más ideológicos de todos los tiempos. El impulso interior que mueve a Rembrandt cuando coge un pincel es siempre una idea, un concepto, que, a su vez, aparecerá permanentemente asociado a un deseo de absoluto artístico. Este absoluto puede verse traducido bien por la representación en sus cuadros de una luz extrahumana, bien por la aspiración de (auto)conocimiento de un presente que huye y que se quiere fijar en una imagen eterna,

²¹⁰ *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961, p. 22.

puesta de manifiesto por la perpetua repetición de sus autorretratos y grabados.

Freeman acierta plenamente al establecer una conexión que va mucho más lejos de la simple utilización de ciertas imágenes vacías de significado. Su juicio sobre la búsqueda de absoluto en Bertrand y Rembrandt constituye una profundización en el estudio de las relaciones intertextuales entre ambos creadores, profundización que hasta él nadie había hecho y que después tampoco tuvo una adecuada continuación. Sin embargo, y a pesar de su indudable acierto, Freeman ignora una segunda relación tan rica o más que la que él descubre: la relación formal existente entre los cuadros de Rembrandt y los poemas del *Gaspard*.

Rembrandt es el pintor por excelencia de la Luz. Hasta tal punto esto es así que Paul Claudel llega a afirmar que en sus cuadros la luz no es realmente pintada, sino más bien fabricada, creada a partir de la nada²¹¹. En Rembrandt, el claroscuro deja de ser un simple procedimiento pictórico para convertirse en, como dice Max-Pol Fouchet, un medio de revelación²¹². La luz constituye una especie de prolongación de lo sobrenatural en la tierra, ya que

²¹¹ Cfr. "Introduction à la peinture hollandaise" in *L'oeil écoute*. Paris: Gallimard, 1.946, p. 36.

²¹² *Lire Rembrandt*. Paris: Les éditeurs français réunis, 1.970, p. 62.

su procedencia parece encontrarse mucho más allá del sol que alumbra la vida de los vivos. En este sentido, se han manifestado tanto André Malraux como Henri Focillon. Malraux ve en la combinación de luz y sombra la fuente de creación de todo el imaginario rembrandtesco, basado en el intento de comunión con lo desconocido y de huida de la apariencia temporal:

la lumière et l'ombre de Rembrandt arrachent aussi son oeuvre au monde de l'apparence, [...] elles apportent à l'imaginaire le prolongement du surnaturel [...]. Toute communion avec l'inconnu attaque l'âme même de l'apparence: le temps.²¹³

El lector podrá observar la evidente afinidad entre el carácter sobrenatural de la luz que apunta Malraux y el absoluto ideológico de Freeman.

Focillon coincide con Malraux en su análisis de la luz rembrandtesca, si bien afina aún más su estudio al detenerse en el origen de la luz, origen que para Focillon sólo puede ser sobrehumano:

Presque toujours, ces clartés dans la nuit ont un caractère surnaturel, elles ne viennent pas du soleil des vivants, mais d'une source plus lointaine.²¹⁴

²¹³ "Rembrandt" in *L'irréel*. Paris: Gallimard, 1.974, pp. 278 et 286.

²¹⁴ *Maîtres de l'estampe*. Paris: Flammarion, 1.969, p. 63.

En efecto, la luz de los cuadros de Rembrandt no suele partir de un punto interior del lienzo; más bien parece venir de fuera, desde un origen remoto y sobrenatural²¹⁵.

Este carácter sobrenatural de la luz lo encontramos también en numerosos poemas de Bertrand, en donde la Noche es siempre anunciadora de prestigios y pesadillas. La diferencia estaría no en la utilización de la luz como fuente de irrealidad, sino en la significación última que se le confiere a la luz en uno y otro autor. Mientras que para Rembrandt la luz es un signo positivo, dado su origen divino, en Bertrand aparece siempre ligada al fuego y por lo tanto a la destrucción (cfr. *Le maçon* o *La tour de Nesle*, pp. 89-90 y 115-116). El campo temático de la Noche en Bertrand no puede engendrar más que Muerte y aniquilamiento, como veremos en el estudio del Universo temático.

Cabría preguntarse si este uso de la luz como fuente de sobrenaturalidad no puede también encontrarse en otros pintores que se sirvieron del claroscuro, y en especial en toda la escuela barroca y en Füssli. La respuesta proba-

²¹⁵ Remitimos al lector a dos cuadros que muestran claramente este aspecto sobrenatural de la luz en Rembrandt; nos referimos a *Le philosophe en méditation* y a *Le ménage du menuisier*. En estos dos cuadros la luz proviene de un exterior sobrenatural, asociado a la divinidad. En otros casos, la luz puede venir del interior del cuadro, aunque el punto de origen no será tampoco natural; así sucede en *Les pèlerins d'Emmâüs* (la luz interior proviene de la presencia de Cristo) y en *Le serment des Bataves* (la anécdota confiere aquí a la luz una significación mítica, y por lo tanto, también irreal -recordamos que la conjura de los Bátavos tiene como referente histórico la lucha del pueblo Bático contra los romanos-). Para los cuadros, vid. *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*. Introduction de Jacques Foucart. Paris: Flammarion, 1.971, pls. XI, XXIII, III y LVI, respectivamente.

blemente sería afirmativa, lo que en modo alguno contradice nuestras apreciaciones respecto de la relación entre Rembrandt y Bertrand a partir de la luz. Los intertextos utilizados por Bertrand son siempre múltiples y tienden a superponerse dotando así a sus poemas de una complejidad intertextual realmente colosal. No obstante, pensamos que Rembrandt es el primer pintor en el que piensa Bertrand cuando en sus poemas la luz (destructora) hace acto de presencia.

El segundo aspecto formal que entronca a Rembrandt con Bertrand es la constante repetición de cuadros y grabados (fundamentalmente autorretratos) en el caso del pintor holandés, y de poemas en el del poeta francés. Fouchet considera que la reincidente pintura de autorretratos en Rembrandt se debe al deseo de plasmar los distintos momentos temporales del alma humana, con el fin de *inmortalizar un presente huidizo*:

les divers «états» de ses gravures sont dûs autant à ses sentiments qu'aux corrections graphiques: ce sont étapes au long d'une création, pareilles aux âges d'une vie humaine.²¹⁶

Por otra parte, Rembrandt realiza un auténtico estudio del yo (su propio yo) en las distintas fases de su vida. De esta forma, el autorretrato se transforma

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 79.

en un modo de autoconocimiento semejante al que representan los *Essais* de Montaigne.

De la misma manera que Rembrandt copia una y otra vez su propio retrato, en busca de un yo en continua fuga, Bertrand también cincela repetidas veces los mismos poemas. A pesar de que el procedimiento formal es de nuevo el mismo, el impulso que mueve a uno y otro vuelve a ser diferente. Bertrand no busca fijar su propio yo en un presente (en muchos presentes, ligeramente distintos unos de otros) eterno; su aspiración es muy otra: la búsqueda de una forma perfecta, en la que nada falte ni sobre, forma que constituye un verdadero absoluto a través del cual pretende escapar de la Muerte.

La relación de Bertrand con Rembrandt se nos presenta, en definitiva, repleta de concomitancias formales y existenciales. No obstante, si varios de los procedimientos formales coinciden en uno y otro, el significado último de la forma dada será siempre distinto y personal. Rembrandt se ve, así pues, acomodado a las necesidades de la escritura bertrandiana.

El caso de Callot es, si cabe, aún más rico en coincidencias, tanto formales como temáticas, y, desde luego, mucho más explícito en cuanto a imágenes pictóricas recogidas en los poemas. De hecho, Réjane Blanc llega a afir-

mar, y no sin razón, que cada uno de los temas abordados por el grabador lorenés encuentra un eco bajo la pluma de Bertrand²¹⁷. Si, en un primer instante, y siguiendo el juicio del mismísimo Bertrand, todo parece indicar que la inspiración callotiana en el *Gaspard* se basa sobre todo en la utilización de elementos humorísticos²¹⁸, un examen detallado nos desvelará una mayor complejidad en la relación intertextual entre ambos creadores. Max Milner ha mostrado acertadamente de qué manera la primera influencia humorística y vitalista de Callot se ve minimizada por la irrupción de acentos sombríos y atormentados de procedencia también callotiana²¹⁹. En efecto, a cada tema principal del Universo de Bertrand le corresponde una influencia directa de los grabados de Callot, como se puede ver por la lista que a continuación redactamos, y que resume toda su obra²²⁰.

1.- El tema de la guerra: fundamentalmente *Les Petites Misères de la Guerre* y *Les Grandes Misères de la Guerre* (ils. 226-231 y 244-265).

²¹⁷ *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 100.

²¹⁸ Bertrand define a Callot como "le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache" (*Gaspard de la Nuit*, p. 79).

²¹⁹ *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Préface et notes de Max Milner. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, p. 22.

²²⁰ Si el lector desea ver los grabados de Callot, le recomendamos la consulta del magnífico estudio de Georges Sadoul, *Jacques Callot, miroir de son temps*. Paris: Gallimard, 1.969. Para una más rápida consulta, detrás de cada uno de los nombres de los grabados de Callot, escribimos los números de las ilustraciones correspondientes a la obra que acabamos de mencionar.

2.- El tema de la marginalidad: *Les gueux* y *Les bohémiens* (ils. 125-136 y 154-156, 158-159).

3.- Lo fantástico y lo grotesco: las dos versiones de *La tentation de Saint Antoine* y *Les Gobbi* (ils. 110-112, 273-277 y 137-153). Estos últimos grabados (horribles retratos de enanos deformes) pudieran, de hecho, haber inspirado la figura de Scarbo.

4.- La Commedia dell'Arte y lo grotesco humorístico: la parte de *Les caprices* en la que aparecen grabados inspirados en la Commedia; *Les trois Pantalons*; la serie de grabados *Les balli* (ils. 38, 53-57, 65-67 y 68-96).

5.- La Naturaleza apacible y rústica: parte de *Les caprices* y *Les quatre paysages* (36-37, 39-43 y 59-63).

El único gran campo temático de Bertrand ausente en Callot es el del pasado, que, sin embargo, también aparece de modo indirecto, puesto que Callot es un grabador del siglo XVII, y la inspiración bertrandiana en el pasado le llevará muchas veces a este siglo²²¹. En cuanto a las posibles imágenes

²²¹ No sólo la Edad Media ocupa un lugar privilegiado en el tema del pasado bertrandiano. El *Gaspard* se sitúa también con frecuencia en el siglo XVI ó XVII, de un modo bastante impreciso. Lo importante no es tanto la localización exacta de un determinado momento histórico como la creación de un extrañamiento en el tiempo, como veremos.

callotianas introducidas por Bertrand en su obra son poco menos que incontables. Desde *La tour de Nesle* hasta *La viole de gamba* (pp. 115-116 y 99-100 de *Gaspard de la Nuit*; recordamos que existen dos grabados de Callot en los que aparece una vista de la famosa torre -ils. 206-207-), pasando por la ya mencionada del "fanfaron [...] qui se pavane sur la place", un sinnúmero de figuras y personajes callotianos desfilan por las páginas del *Gaspard*. El inventario completo de estas correspondencias sería tan prolijo como inútil, por lo que esperamos que el lector tendrá a bien concedernos la gracia de no detenernos más en este aspecto. No resultará difícil a quien desee profundizar este punto encontrar recuerdos de Callot casi en cada una de las páginas del *Gaspard*.

Junto a esta influencia temática, existe otra de igual importancia en la configuración final del texto que ahora estudiamos. En este caso, se trata de una influencia ya no temática, sino formal, y de trascendentes consecuencias para la estructuración espacial de los poemas de Bertrand. El espacio en Callot presenta una doble característica: por un lado, los distintos personajes del grabado aparecen dibujados con igual nitidez en la lejanía que la cercanía, lo que nos remite al poema *Le maçon* (pp. 89-90). Para Focillon, este alejamiento en el espacio carga a las cosas de una precisión y de una preciosidad casi inmaterial:

la progression du proche au lointain [...] nous fait pénétrer [...] dans un univers où les choses, à mesure que l'éloignement les rapetisse, deviennent plus singulières et plus précieuses à la fois, plus précises et moins chargées de matière.²²²

Tal vez por causa de este rasgo la contemplación de los grabados de Callot deba hacerse siempre acompañada de una lupa que nos permita apreciar todos y cada uno de los pormenores allí contenidos, a no ser que el editor haya tenido a bien ilustrar convenientemente cada grabado con un buen número de detalles, como ocurre con la edición de Sadoul.

La segunda característica del espacio en Callot es el uso en sus grandes grabados corales (*La tentation de Saint Antoine* o *Les Grandes Misères de la Guerre*, por ejemplo) de zonas en blanco que permiten aislar las distintas imágenes de la composición. Bertrand hará lo mismo en su poemas, sirviéndose para ello de los célebres "blancs du texte", de tal modo que a cada párrafo le corresponde, así pues, una imagen de un mismo cuadro (en ocasiones, un sólo párrafo puede llegar a contener más de una imagen como sucede con el poema *Harlem* -pp. 87-88-). Esta forma de composición espacial será estudiada con mayor detenimiento en nuestro capítulo sobre el poema-cuadro (2.1.3.), al que remitimos al lector.

²²² H. Focillon, "Jacques Callot ou le microcosme" in *De Callot à Lautrec*. Paris, Bibliothèque des Arts, 1.957, p. 37.

La influencia de Callot sobre Bertrand es inmensa, muy superior no sólo a la de Rembrandt, sino a la de cualquier otro artista plástico. Su relación con Bertrand puede ser comparada en importancia y fecundidad a la que ya sostuviera con él Nodier en el nivel de la intertextualidad literaria. Tanto es así que nos atreveríamos a afirmar, con permiso de nuestro autor, que las *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* debieran en realidad haberse llamado *Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*, hasta tal extremo nos parece importante el influjo del grabador lorenés sobre Bertrand. De hecho, pensamos que la semejanza entre Callot y Bertrand es mucho mayor que la que pudiera existir entre el escritor alemán Hoffmann y el grabador lorenés. Bertrand no sólo se inspira en algunas imágenes aisladas o en una cierta manera de concebir la creación artística (con especial preponderancia de lo grotesco), sino que llega a adoptar todo un Universo temático y una forma de composición espacial.

El estudio de la composición espacial en los poemas de Bertrand, tomada en parte, como acabamos de ver, de la que Callot confiriera a sus grabados, nos permite introducir una nueva relación intertextual pictórica: la de la pintura flamenco-holandesa²²³.

²²³ Creemos que la pintura de Flandes y Holanda constituyen en buena medida una sola escuela, con características a menudo comunes. Al hablar de la pintura flamenco-holandesa estamos pensando sobre todo en la de los siglos XV, XVI y XVII, en donde el orden del espacio que ahora vamos a estudiar fue explotado hasta sus últimas consecuencias, a pesar de que algún pintor de este período escapase a tal tipo de composición, y estamos pensando, evidentemente, en Rembrandt.

David Scott considera que la distribución de objetos y personajes en los poemas de Bertrand guarda una gran similitud con la de los cuadros de la escuela flamenca y holandesa. En éstos, las diversas acciones presentan una total simultaneidad en su desarrollo dentro de un solo marco; asimismo, los objetos y figuras del lienzo se encuentran distribuidos siguiendo una ordenación del todo distinta a la del Renacimiento italiano: en la pintura flamenco-holandesa, los detalles tienen igual importancia que los motivos principales, lo que muestra una ausencia de jerarquía de valores en la composición²²⁴ (es probable que este rasgo de la pintura flamenca y holandesa pudiera haber influido los grabados de Callot, que, como el lector recordará, presentaban un orden espacial muy semejante).

Varios poemas de Bertrand presentan esta misma distribución en el espacio, si bien uno de ellos ha sido juzgado por la crítica como paradigma de este sistema de ordenación espacial: *Harlem*²²⁵. En este poema, encontramos un total de doce imágenes diferentes superpuestas en el tiempo y en el espacio, como si de un cuadro flamenco u holandés se tratara. Dada su importancia en la relación intertextual que ahora estudiamos, nos parece que pudiera ser oportuno transcribirlo por completo:

²²⁴ "La structure spaciales du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, septembre 1.984, vol. XV, n° 59, p. 297.

²²⁵ *Gaspard de la Nuit*, pp. 87-88.

HARLEM

Quand d'Amsterdam le coq d'or chantera

La poule d'or de Harlem pondra.

Les Centuries de Nostradamus.

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean-Breughel, Peeter-Neef, David-Téniers et Paul Rembrandt.

Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie, et le stoël où sèche le linge au soleil, et les toits, verts de houblon.

Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie.

Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son double menton, et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'oeil attaché à une tulipe.

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie.

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort.

Si comparamos este poema con cualquiera de los grandes cuadros corales de la escuela flamenca (y estamos pensando especialmente en Brueghel el Viejo, y su magnífico *Les jeux des enfants*²²⁶), veremos que el parecido entre uno y otros es más que elocuente.

Por otra parte, en este poema se acumulan varias imágenes inspiradas en telas de las escuelas flamenca y holandesa: "le vieillard qui joue du Rommelpot" pudiera haber sido tomado de *Le joueur de Rommelpot* de Frans Hals, o tal vez, y a pesar del cambio de instrumento, del cuadro de David Teniers *Le joueur de cornemuse*; "l'enfant qui enfle une vessie" aparece en el ya mencionado *Les jeux des enfants* de Brueghel el Viejo (en la esquina inferior izquierda del cuadro); "les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne" tiene una considerable semejanza con los innumerables cuadros de bebedores y fumadores de Van Ostade (de Adrian e Isaac Van Ostade, ya que se trata de dos hermanos que practicaron un tipo de pintura muy similar) o David Teniers; por último, "la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort" probablemente salga de la *Jeune femme accrochant un coq à la fenêtre* de Gerard Dou²²⁷. Como fácilmente podrá observar el lector, este poema

²²⁶ Cfr. *Tout l'oeuvre peint de Brueghel l'Ancien*. Introduction par Ch. de Tolnay. Documentation par Piero Bianconi. Paris: Flammarion, 1.968, pl. VII.

²²⁷ Cfr. para "le vieillard", vid. *Tout l'oeuvre peint de Frans Hals*. Introduction par Albert Chatelet. Documentation par E. C. Montagni. Paris: Flammarion, 1.976, p. 89, pls. 28a-28f, y *Summa Artis. Historia General del Arte*, al cuidado de José Pijoán, tomo XV. Madrid: Espasa Calpe, 1.952, p. 340, respectivamente; para "les buveurs qui fument", vid. *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, tome 1: *Ecoles flamande et*

constituye el más acabado ejemplo de *collage* pictórico-literario que escribiera Bertrand. También es destacable el hecho de que la mayoría de las imágenes que Bertrand toma de las escuelas flamenca y holandesa se sitúan en el campo temático de la marginalidad; así pues, estos lienzos no sólo influyen en la disposición espacial del poema-cuadro, sino que también ilustran un campo temático de particular relevancia en la obra de nuestro autor.

De entre todos los pintores flamencos, uno parece no obstante merecer una especial admiración por parte de Bertrand: Van Eyck. El ordenamiento de los distintos planos en el espacio guarda una gran similitud con la que emplea Bertrand en alguno de sus poemas. Veamos la descripción de *La Madone au chancelier Rolin* que hace Lassaigue:

les arrière-plans se poursuivent presque à l'infini selon une perspective qui demeure empirique mais qui est d'une extrême habileté. On distingue dans le lointain à une échelle infinitésimale tout un monde réel de cités aux rues animées, de champs verdoyants et fleuris, de forêts, de montagnes, des glaciers. C'est comme si la terre était vue de loin et de haut, de ce monde céleste où, se déroule le premier plan du tableau.²²⁸

hollandaise, par Arnaud Brejon De Lavergnée et alii. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1.980. pp. 100-101, 136-138 y 141; para "la servante", vid. David Scott, *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, p. 121.

²²⁸ *La peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*. Genève: Skira, 1.957, p. 49.

Esta superposición de planos, que se suceden hasta el infinito con la misma precisión de detalle en el dibujo, es idéntica a la que encontramos en *Le maçon* (pp. 89-90). La equivalencia entre el poema y el cuadro viene dada por la repetición de una mirada en profundidad, capaz de captar hasta el último pormenor de la fuga continuada de planos. Al mismo tiempo, esta mirada en profundidad se produce en ambos casos desde lo alto (el mundo celestial en el cuadro; la torre de la catedral en el poema), confiriéndole así al focalizador (el espectador en el cuadro; Abraham Knupfer en el poema) un poder de visión muy superior al que tendría desde una posición totalmente horizontal. Por otra parte, dos imágenes del cuadro de Van Eyck aparecen en dos poemas distintos de Bertrand: en primer lugar, "la ville aux trente églises" recuerda, como ya indicamos unas páginas más arriba, a la ciudad que se divisa a lo lejos en el cuadro de Van Eyck; en segundo, el jardín de *Maître Ogier* (pp. 159-160) pudiera haber sido inspirado por el que se contempla en el lienzo.

La escuela flamenco-holandesa ilustró una buena parte de las imágenes pictóricas de las que se sirvió Bertrand; sin embargo, no fue ésta su principal aportación al *Gaspard de la Nuit*. Junto a estas imágenes, la pintura de los Países Bajos consiguió inspirar una forma de comprender el espacio, a la vez que sirvió de sustento para el campo temático de la marginalidad.

Por su parte, Durero representa una concepción del espacio en múltiples aspectos opuesta a la de los pintores flamencos y holandeses. Durero no percibe la realidad como una superposición de planos o situaciones separados por espacios en blanco, sino, más bien al contrario, como un bloque compacto en el que lo lejano y lo próximo se yuxtaponen sin profundidad. Una agobiante profusión colma sus grabados sin dejar ni un solo resquicio por el que pueda penetrar un soplo de aire. Henri Focillon ha analizado a la perfección este orden espacial de formas geométricas que encajan unas con otras como si de un rompecabezas se tratara:

La nature n'est pas à ses yeux un ordre, une série, mais un bloc, une sorte de concrétion compacte.

[...]

l'espace est à deux dimensions, les formes s'incrudent et s'emboîtent les unes dans les autres, elles se superposent, elles ne se succèdent pas dans la profondeur.

[...]

*nous avons le spectacle d'un univers à la fois plat et touffu, dense et ramifié, un labyrinthe de formes entre lesquelles la vue, patiemment, chemine, comme un voyageur, dans les lacets de montagne.*²²⁹

Tal concepción del espacio supone, de hecho, una contraposición frontal a la de Van Eyck o Callot. Cabe, entonces, preguntarse por qué Bertrand,

²²⁹ *Maîtres de l'estampe*. Paris: Flammarion, 1.969, pp. 9 et 11.

ferviente seguidor de la escuela flamenco-holandesa, considera a Durero como a uno de sus inspiradores, toda vez que la composición espacial en nuestro poeta dista mucho de la del grabador alemán. La razón de este aparente sinsentido puede encontrarse en la delicadeza con que Durero reproduce una materia, en palabras de Focillon, "d'une facture à petites touches, patiemment établies et caressées"²³⁰. Como Durero, Bertrand intenta también mostrar la realidad hasta en sus más ínfimos detalles, lo que frecuentemente le llevará a la misma aplastante profusión de su modelo pictórico (aunque, conservando siempre los espacios en blanco que airean el poema).

El ejemplo más acabado de acumulación de objetos en un poema de Bertrand se encuentra en *Le marchand de tulipes* (pp. 95-96):

LE MARCHAND DE TULIPES

*La tulipe est parmi les fleurs ce que le paon est parmi les oiseaux.
L'une est sans parfum, l'autre est sans voix: l'une s'enorgueillit de
sa robe, l'autre de sa queue.*

Le jardin des Fleurs rares et curieuses.

Nul bruit si ce n'est le froissement de feuillets de vélin sous les doigts du docteur Huytten qui ne détachait les yeux de sa Bible jonchée de gothiques enluminures,

²³⁰ *Ibidem*, p. 5.

que pour admirer l'or et le pourpre de deux poissons captifs aux humides flancs d'un bocal.

Les battants de la porte roulèrent: C'était un marchand fleuriste qui, les bras chargés de plusieurs pots de tulipes, s'excusa d'interrompre la lecture d'un aussi savant personnage.

«Maître, dit-il, voici le trésor des trésors, la merveille des merveilles, un oignon comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle dans le sérail de l'empereur de Constantinople!»

«Une tulipe! s'écria le vieillard courroucé, une tulipe, ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittemberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton!»

Maître Huytlen agrafa le fermail de sa bible, rangea ses lunettes dans leur étui, et tira le rideau de la fenêtre, qui laissa voir au soleil une fleur de la passion avec sa couronne d'épines, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur.

Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'oeuvre d'Holbein, était appendu à la muraille.

Esta misma profusión detallista podemos hallarla también en *L'écolier de Leyde* (p. 315), en *Le capitaine Lazare* (pp. 91-92), o en la descripción de la catedral de *Le maçon* (p. 89), por citar sólo los ejemplos más espectaculares.

A pesar de que esta obsesión bertrandiana por la acumulación de objetos parece ciertamente haber sido tomada directamente de Durero, no obstante, la búsqueda de un detallismo impoluto en la descripción de la realidad pudiera estar influida no ya por Durero, sino por el mismísimo Van Eyck. En efecto, en la obra pictórica de Van Eyck la materia es dibujada con igual precisión y cuidado que en los grabados de Durero (piénsese, por ejemplo, en el formidable retrato *Los desposorios de los Arnolfini*²³¹).

En definitiva, Durero no supone una influencia tan decisiva sobre Bertrand como las estudiadas hasta ahora. Se trata de una relación intertextual mucho más sutil y escurridiza que la que nos brindaban Callot, Rembrandt o la escuela flamenco-holandesa.

Tras este recorrido, más o menos exhaustivo, por los maestros pintores que fueron reconocidos por el propio Bertrand como inspiradores de su *Gaspard*, nos vemos forzados, antes de dar por acabado el capítulo sobre la intertextualidad pictórica, a detenernos brevemente en aquellos creadores que

²³¹ *Summa Artis*, tomo XV, p. 42.

presentan una posible semejanza con nuestro poeta, pero que, sin embargo, no aparecen mencionados en ningún momento. En el Segundo Prefacio, Bertrand nos informa de una inspiración mucho más amplia de la recogida en la célebre lista de pintores, cuando termina su enumeración con la frase "et plusieurs autres maîtres de différentes écoles" (p. 79).

Entre estos nuevos maestros se podría citar un buen número de pintores relacionados con Bertrand bien en la forma o en la temática, que no desmerecerían al lado de los reconocidos en el Segundo Prefacio: Franz Hals, Vermeer, Velázquez, El Bosco o Goya, entre otros muchos, se encontrarían sin lugar a dudas entre ellos, en algunos casos con mayor merecimiento que varios de los citados por Bertrand (como sucede, por ejemplo, con Murillo o Pieter Neef). ¿Por qué, entonces, no reciben el reconocimiento que parecen merecer? La primera causa que se nos antoja plausible es el desconocimiento total por parte de Bertrand de su obra. En efecto, y por lo que respecta a los pintores españoles, hemos de señalar que Velázquez o Goya, y, en general, toda la escuela española, no llegarían al gran público francés hasta los años cuarenta del siglo pasado (de la mano de Théophile Gautier, en la mayoría de los casos), por lo que no es de extrañar su ausencia en el catálogo pictórico propuesto por Bertrand. Así, la posible relación entre el *Gaspard* y los grabados de Goya parece más fruto de la casualidad o de influencias comunes (¿Callot?) que de una verdadera inspiración del pintor aragonés sobre Ber-

trand. En último extremo, creemos que, una vez más, la prudencia debe gobernar cualquier intento de vincular a Bertrand con pintores a los que quizás ni siquiera llegó a conocer.

No obstante, sí nos parece aceptable establecer una conexión que, aunque no se muestre explícitamente en el *Gaspard*, se delata como factible; nos referimos a la existente entre Bertrand y el grabador romántico francés Louis Boulanger.

Que Bertrand conocía a Boulanger es de sobra notorio, puesto que sabemos que en más de una ocasión coincidió con él en el salón que Nodier mantenía en el Arsenal²³², aunque ignoramos si sus conocimientos de la obra del grabador eran realmente profundos. Una rápida mirada a los grabados más significativos de Boulanger²³³ nos revelaría una ensoñación común en ambos

²³² De hecho, cuenta Victor Pavie que fue el mismo Boulanger el que introdujo a Bertrand en el cenáculo romántico (cfr. "Souvenirs" in Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, p. 9). Por otra parte, la buena relación de Bertrand con Boulanger queda asimismo probada por el hecho de que los poemas *Les gueux de nuit* y *La ronde sous la cloche* lleven la dedicatoria "A M. Louis Boulanger, peintre" (cfr. *Gaspard de la Nuit*, pp. 111 y 143).

²³³ *La ronde du Sabbat, Le feu du ciel, La chasse infernale, Les fantômes, Scène de Sabbat*. No nos ha resultado fácil encontrar reproducciones de los grabados de Boulanger. Finalmente, y tras mucho buscar, dimos con el estudio biográfico de Aristide Marie, *Le peintre poète Louis Boulanger*. Paris: H. Floury, 1.925, en el que se recogen los grabados arriba señalados. Se trata de unas litografías en las que el gusto por lo fantástico, lo mórbido y lo demoníaco conectan plenamente con la sensibilidad de Bertrand, por lo que no es de extrañar que, fascinado por la obra de Boulanger, se decidiera a dedicarle dos poemas.

creadores. Los fantasmas, los resucitados, las escenas de Sabbat²³⁴ se repiten en uno y otro con igual desenfreno y espanto. Pudiera defenderse, y no sin motivo, que tal sentir existe en otros muchos escritores o pintores románticos, por lo que no sería tanto una relación intertextual como un rasgo común a todo el Segundo Romanticismo. A pesar de esto, creemos que tal vez sí pudiera existir una relación entre Bertrand y Boulanger, basada en el uso del grabado como técnica de composición y en una temática fantasmal, si bien no con la misma fuerza que la que le une a Rembrandt, Callot o la escuela flamenco-holandesa. En todo caso, la certidumbre no puede ser completa, sobre todo si tenemos en cuenta la existencia de una influencia mucho más palpable, tanto en la forma (por parte de otros grabadores) como en la temática (por ejemplo, de Füssli y, en especial, de Callot), que se sobrepondría a la de Boulanger.

De la investigación realizada hasta este momento dentro de la intertextualidad pictórica, podemos sacar dos conclusiones fundamentales, que, en parte, ya hemos ido desvelando al lector a lo largo de las páginas que preceden a estas líneas. En primer lugar, es posible observar que la intertextualidad pictórica actúa en dos niveles diferentes del texto; por un lado, existe una influencia sobre el campo temático que se verifica en todos los temas mayores de

²³⁴ Es digno de ser indicado que dos poemas de Bertrand recuerdan por su título al grabado de Boulanger *La ronde du Sabbat: La ronde sous la cloche* (pp. 143-144) y *L'heure du Sabbat* (pp. 153-154).

Bertrand: así, lo fantástico proviene de Füssli, Callot y, tal vez, Boulanger; la marginalidad, de Callot, Murillo, Teniers y los Van Ostade; el tema de la guerra lo encontramos básicamente en Callot; la noche, en Rembrandt y en todo el barroco; y el pasado, en todos los pintores mencionados por Bertrand, dado que ninguno de ellos es contemporáneo de nuestro autor. Existe, en definitiva, una auténtica interrelación entre la intertextualidad literaria y la pictórica, hasta tal extremo que los posibles intertextos tienen con frecuencia tanto su origen en la literatura como en la pintura.

Por otra parte, la influencia pictórica también actúa sobre el nivel formal del texto, ya que Bertrand no se limita a tomar prestadas determinadas imágenes de cuadros que tuvieran un parentesco más o menos palpable con su universo temático personal. En su afán por convertir su escritura en pintura, Bertrand se ve abocado a imitar el modo de composición pictórica utilizado por los grandes maestros en los que se inspira. De este modo, la forma del poema-cuadro, que estudiaremos en profundidad en el capítulo 2.1.3. de esta tesis, le viene sugerido por un buen número de procedimientos pictóricos, a cual más sugerente: el claroscuro de Rembrandt; la técnica del grabado de Rembrandt, Durero o Callot; el detallismo en el dibujo de Durero o Van Eyck; la profusión acumulativa de objetos de Durero; o la superposición de planos y situaciones en el espacio propio de la escuela flamenco-holandesa (sobre todo de Van Eyck y Brueghel) y de Callot.

La segunda conclusión a este capítulo ya ha sido apuntada en múltiples ocasiones a lo largo no sólo del estudio de la intertextualidad, sino también en el análisis del poema en prosa como género literario. El motor básico de toda la escritura bertrandiana no es otro que la voluntad manifiesta de pintar con palabras, de tal modo que todos y cada uno de los elementos formales o temáticos que podemos encontrar en el *Gaspard de la Nuit* tiene una traducción en el mundo de la pintura. La causa de esta voluntad pictórica y el alcance último que pueda tener habrá de ser estudiado más adelante.

1.2.3. LA AUTOINTERTEXTUALIDAD

Si la intertextualidad en Bertrand se nos ha revelado de una extremada riqueza y complejidad, no menos rica es lo que nosotros llamamos *autointertextualidad*, esto es, las relaciones intertextuales que un autor establece dentro de su propia obra. Tres son las formas posibles de autointertextualidad que hemos encontrado:

1º) La presencia de elementos intertextuales dentro de un mismo texto de un único autor. Es lo que Dällenbach llama *autotextualité*²³⁵. La forma más frecuente y, probablemente, más fértil que hallamos en este grupo es la *puesta en abismo*.

2º) La presencia de elementos formales o temáticos que se repiten de una obra a otra. En este apartado se ubicarían las metáforas obsesivas y el mito personal estudiados por Charles Mauron²³⁶. A nosotros, como fácilmente habrá adivinado el lector por lo ya señalado en páginas anteriores,

²³⁵ Cfr. L. Dällenbach, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, n° 27, 1.976, pp. 282-296.

²³⁶ Cfr. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1.963.

nos interesa mucho menos la repetición de modelos que la variación, a veces mínima e imperceptible, dentro de la repetición.

3º) La existencia de distintos estadios en la redacción de un mismo texto, o lo que es lo mismo, de diferentes versiones.

Aunque en Bertrand podemos encontrar los tres tipos arriba mencionados, la importancia y desarrollo de cada uno de ellos es muy desigual, lo que necesariamente repercutirá en el análisis que hagamos. Para empezar, estimamos que el estudio de la(s) posible(s) puesta(s) en abismo debe ser apartado momentáneamente, dado que de hecho este aspecto pertenece más a la estructura temático-formal que a la arqueología textual. En el punto 2 de esta tesis, haremos las consideraciones pertinentes al respecto.

La relación entre *Gaspard de la Nuit* y *La Volupté* o *Le Keepsake fantastique* puede ser abordada desde una doble perspectiva. En primer lugar, y siguiendo los pasos de Mauryon, podemos detenernos a examinar todas las presencias obsesivas que se repiten en las tres obras, de tal modo que fácilmente hallaríamos toda una serie de elementos temáticos reincidentes: el tema del enano, la ensoñación de la materia construida en torno al fuego, el campo temático del pasado, y un largo etcétera. No obstante, como ya hemos indicado unas líneas más arriba, nosotros preferimos estudiar la diferencia a la

semejanza, ya que sólo de esta forma se puede realmente descubrir la singularidad de la obra literaria, aquello que hace del *Gaspard* algo único y diferente, tanto con respecto a cualquier texto de otro autor como en relación con el resto de la propia obra de Bertrand. Y la búsqueda de esa diferencia nos conduce directamente al tercer tipo de relación autointertextual.

En efecto, si deseamos buscar las diferencias entre las primeras obras de Bertrand y su *Gaspard* no hay nada mejor que analizar la evolución sufrida por su escritura, es decir, el paso de los primeros textos leídos ante la "Société d'Etudes" de Dijon o publicados en *Le Provincial* a las versiones definitivas de esos mismos textos, incluidas en el *Gaspard*. Los textos que podríamos analizar son numerosísimos, habida cuenta de la obsesión de nuestro autor por la autocorrección, y su afán (casi nos atreveríamos a decir que enfermizo) por pulir sus diferentes obras de creación hasta alcanzar una perfección siempre anhelada. Por este motivo nos vemos obligados a realizar una selección dentro del auténtico "mare magnum" de reescrituras²³⁷. Estos son los tres poemas que hemos elegido: *La tour de Nesle*, *Le claire de lune*, y *Les Grandes Compagnies* (que, inicialmente, llevó el título de *Jacques-les-Andelys*). Esta selección no es ni gratuita ni arbitraria, sino que, por el contrario, pretende exami-

²³⁷ Para el lector ávido de referencias bibliográficas, indicaremos los títulos de los poemas excluidos de nuestro análisis final: *Octobre*, *Le capitaine Lazare* (llamado en su primera versión *L'écolier de Leyde*), *Ma chaumière*, *Jean des Tilles* (*Les lavandières* en la primera redacción), *L'air magique de Jehan de Vitaux* (en su primera escritura, recibió el título de *La gourde et le flageolet*), y, para terminar, *La citadelle de Wolgast* (cuyo primer nombre fue *La citadelle de Molgast*).

nar los tres textos que consideramos más representativos, al ser éstos los que, en nuestra opinión, mejor muestran la transformación experimentada por Bertrand en el proceso de maduración de su obra.

Pasemos al análisis de los textos. El primero de ellos es *La tour de Nesle*, cuya primera versión redactamos seguidamente²³⁸:

LA TOUR DE NESLE (1.358)

Charles, fils aîné de Jean le Bon, prisonnier en Angleterre, et le roi de Navarre, si bien surnommé le Mauvais, était tous deux sous les murs de Paris; le premier était prêt à y entrer, comme un prince disposé à punir des sujets révoltés; l'autre en était sorti précipitamment pour fuir les clameurs de la multitude qui lui reprochait de ne savoir la tirer d'affaire. On apprend bientôt à Paris qu'il a traité avec le régent de lui rendre la ville moyennant quatre cent mille florins pour racheter son père. Les Parisiens se récrièrent contre la trahison du roi de Navarre qui avait fait ces conditions sans consulter, et n'ouvrirent point les portes au régent. Plusieurs Anglais que le Navarrais avait laissés après lui dans la ville furent impitoyablement massacrés par le peuple; ce qui parvint à échapper aux furieux se répandit aux environs de la ville et, pour se

²³⁸ El primer y único crítico que ha realizado un análisis de ambas versiones es el japonés Shigeru Oikawa en su artículo "Bertrand et le poème en prose", *Etudes de Langue et Littérature française*, Tokyo, Mars 1.976, pp. 58-59. Varias de las ideas de nuestro análisis se las debemos a él. Para Oikawa las diferencias esenciales entre ambos textos estarían, por un lado, en la ausencia de nombres históricos en la segunda versión, lo que la convierte en una crónica implícita de la Guerra de los Cien Años, frente al carácter explícito de la primera; y, por otro, en la importancia de los aspectos pictóricos de la segunda versión: el poema se convierte en un cuadro que se mira a distancia.

venger, ravagea tout ce qu'il rencontra. La confusion et le trouble étaient dans Paris; on demandait à grands cris de marcher contre eux. Etienne Marcel, le prévôt des marchands, qui les conduit, les fait tomber dans une embuscade concertée avec le roi de Navarre: les Parisiens rentrèrent à Paris en déroute, et le roi de Navarre, qui était à Saint-Denis, s'approcha jusque sous les murs de Paris avec ses gens.²³⁹

La versión que aparece en el *Gaspard* presenta un aspecto bien distinto de esta primera, como fácilmente podrá observar el lector:

LA TOUR DE NESLE

*Il y avait à la tour de Nesle un corps-de-garde auquel
se logeoit le guet pendant la nuit.*

BRANTOME

«Valet de trèfle!» «Dame de pique! de gagne!» -Et le soudard envoya d'un coup de poing sur la table son enjeu au plancher.

Mais alors messire Hugues, le prévôt, cracha dans le brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe.

²³⁹ C. Sprietsma, "La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique", *La Revue de Bourgogne*, 1.926, p. 583.

«Pouah! les chaircutiers, échaudent-ils leurs cochons à minuit? Ventre-dieu! c'est un bateau de feurre qui brûle en Seine!»

*

L'incendie, qui n'était d'abord qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière, fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l'eau.

Une foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit, accourus sur la grève, dansaient des gigues devant la spirale de flamme et de fumée.

Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle, d'où le guet sortit, l'escopette sur l'épaule, et la tour du Louvre d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus.²⁴⁰

Veamos en qué consisten las principales diferencias entre uno y otro texto. En primer lugar, existe una evidente disparidad en el aspecto formal más externo, puesto que mientras la primera versión se nos presenta como un relato continuo, en la segunda aparece una forma estrófica que delata una voluntad poética. Bertrand ya ha descubierto el mecanismo que le llevará a

²⁴⁰ *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner. Paris: Poésie/Gallimard, 1.980, pp. 115-116.

crear "un nouveau genre de prose", y a escribir "comme si le texte était de la poésie". En sus primeras creaciones, Bertrand está aún muy lejos del poema en prosa (salvo en algún que otro caso aislado como el ya estudiado de *Scène indoustane*), limitándose a escribir simples crónicas históricas o poemas en verso. La primera versión es un relato construido sobre una estructura actancial más o menos desarrollada (dada la escasa extensión del texto el desarrollo no presenta una excesiva complicación), en tanto que la segunda prescinde de los actantes como elemento estructurante y se apoya en una estructura metafórica y semántica (cuyo elemento central sería la dinámica ascendente del fuego).

Junto a esta diferencia, existe otra menos palpable, pero a nuestro juicio de una importancia similar (si no mayor), que afecta también al nivel formal. Nos referimos a la disposición del poema en díptico mediante un hábil cambio de focalización, gracias al asterisco que sirve de separación externa entre lo que para nosotros representan las dos hojas de un cuadro²⁴¹. En el primer texto no existe, sin embargo, ningún referente pictórico, ni externo ni interno. La unión de la literatura y la pintura es el segundo gran descubrimiento formal de Bertrand. Volveremos sobre este aspecto en el punto 2 de nuestra tesis.

²⁴¹ En un primer momento nosotros pensábamos que se trataba de una doble focalización dentro de un mismo cuadro, pero, tras una conversación sobre este poema, la Dra. De Casas nos demostró que en realidad se trataba de dos cuadros, o lo que es lo mismo, de un díptico.

Hay una tercera diferencia que también atañe a la forma: el tratamiento distinto en una y otra versión de la coordenada temporal. En la primera versión, se nos cuenta una historia con un planteamiento, un nudo y un desenlace. Se trata de un cuento, o mejor dicho, de una crónica en todo el sentido de la palabra. Sin embargo, en la segunda versión se han producido cambios substanciales al respecto; ya no encontramos una anécdota perfectamente desarrollada en el plano narrativo, sino que la acción se nos presenta como suspendida en el tiempo, sin principio ni fin. Se trata ahora de un hecho aislado, con un desarrollo temporal mínimo. Todo esto contribuye a oscurecer el texto al perderse el referente, que en el primer caso era claro, creándose así un halo de misterio propio de la mayoría de los poemas bertrandianos. Los elementos referenciales son mínimos: tres menciones a la Tour de Nesle (y dos de ellas, curiosamente, en el paratexto), que sitúan la acción en algún momento indeterminado entre los siglos XIII y XVII²⁴²; la utilización de arcaísmos, que ayudan a crear una sensación de alejamiento en el tiempo; y, por último, el título general del libro en el que se encuentra el poema (*Le vieux Paris*), y el tiempo referencial de los demás poemas que lo acompañan dentro del mismo

²⁴² Recordamos que la "Tour de Nesle", que se encontraba situada justo enfrente del palacio del Louvre, en el espacio que hoy día ocupa "l'Institut de France", fue construida bajo el reinado de Felipe Augusto en el siglo XIII, y desapareció tras ser demolida en 1.663. Jacques Callot tiene dos magníficos grabados en los que aparece la torre frente al Louvre. Es bastante probable, como ya hemos señalado en el capítulo anterior, que Bertrand se acordase de estos grabados a la hora de escribir su poema. También existe una obra de teatro de Alexandre Dumas que lleva el mismo título, y en la que se refiere el comportamiento licencioso de Margarita de Borgoña. No creemos, no obstante, que el poema de Bertrand tenga ninguna relación con esta obra.

libro, lo que nos permite situarlo en la Edad Media francesa. Puesto que la anécdota del poema es una acción de guerra, o más bien una especie de revuelta popular, en el París medieval, todo parece indicar que nos hallamos ante la rebelión encabezada por Etienne Marcel. Como se puede ver son muchas más las cosas que se sugieren (y que, por lo tanto, debemos casi adivinar) que las que se nos dicen. En la primera versión, por contra, el tiempo referencial es total y absolutamente explícito, como muy bien puede comprobar el lector. Así pues, la escritura bertrandiana se desliza de la evidencia a la sugerencia, de lo explícito a lo implícito.

Una última diferencia entre ambos textos nos lleva al campo temático de la marginalidad. Si en el primer texto los actantes de la acción son Jean le Bon, Charles le Mauvais y Etienne Marcel, tres personajes recordados por la Historia, en el segundo, se produce un cambio significativo; los nuevos actantes son marginales, gente innominada, ignorada por la Historia: "les soudards, les turlupins, les béquillards, les gueux de nuit". El campo temático de la marginalidad jugará un papel primordial en todo el *Gaspard*, como veremos.

El segundo texto que deseamos analizar presenta pocas diferencias con respecto al nivel formal, pero no así en el campo temático como vamos a ver a continuación. He aquí la primera versión:

LE CLAIR DE LUNE

A l'auteur de Trilby

A l'heure qui sépare un jour d'un autre, quand la cité dort silencieuse, je m'éveillai une nuit d'hiver en sursaut, comme si j'avais ouï prononcer mon nom auprès de moi.

Ma chambre était à demi obscure; la lune vêtue d'une robe vaporeuse comme une blanche fée, regardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.

Une ronde nocturne passait dans la rue. Un chien sans asile hurlait dans un carrefour désert, et le grillon chantait dans mon foyer.

Bientôt les bruits s'affaiblirent par degrés. La ronde nocturne s'était éloignée, on avait ouvert une porte au pauvre chien abandonné, et le grillon, las de chanter, s'était endormi.

Et moi, à peine sorti d'un rêve, les yeux encore éblouis des merveilles d'un autre monde, tout ce qui m'entourait était un rêve pour moi.

Oh! qu'il est doux de s'éveiller, au milieu de la nuit, quand la lune, qui se glisse mystérieusement jusqu'à votre couche, vous éveille avec un mélancolique baiser!

Minuit, 27 janvier 1.827.²⁴³

Esta que sigue es la segunda versión del mismo texto, incluida en *Gaspar de la Nuit*:

²⁴³ *Op. cit.*, p. 317.

LE CLAIR DE LUNE

Réveillez-vous, gens qui dormez,

Et priez pour les trépassés.

Le cri du crieur de nuit.

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder
la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!

*

Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre, un chien hurlait dans le carrefour, et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas.

Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond. Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils, aux coups de Jacquemart qui battait sa femme.

Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet enrrouillé par la pluie et morfondu par la bise.

Et le grillon s'était endormi, dès que la dernière blquette avait éteint sa dernière lueur dans la cendre de la cheminée.

Et moi, il me semblait, -tant la fièvre est incohérente!- que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!²⁴⁴

Aparte del exergo y de los espacios en blanco para separar los diversos párrafos, la forma de uno y otro texto no presenta grandes disimilitudes. La primera versión de *Le clair de lune* ya es, de hecho, un poema en prosa, dado que a pesar de la ausencia de espacios en blanco, el texto se organiza en estrofas como tantas otras baladas en prosa del *Gaspard*. El exergo merecería un tratamiento bastante extenso. En los textos en prosa de Bertrand anteriores a *Gaspard de la Nuit*, raras veces aparece exergo, mientras que en la obra cumbre de nuestro autor no encontramos ni un solo poema sin exergo. El porqué de la utilización del exergo es mucho más complejo de lo que pudiera parecer a simple vista, razón por la cual preferimos dejar de lado su estudio para más adelante (cfr. el punto 2.1.1.).

Sí existe, sin embargo, una importante diferencia en el nivel formal cuya repercusión trasciende la forma, llegando a influir sensiblemente en el campo temático: el uso del arcaísmo. Tres arcaísmos sitúan el tiempo referencial del poema en un pasado remoto e indefinido: "carolus", "ladres", "pertuisa-

²⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 141-142.

nes"²⁴⁵. En la primera versión, podemos encontrar una leve referencia al pasado en la alusión a la "ronde nocturne", pero tal referencia es mucho más imprecisa. Al mismo tiempo, también encontramos un referente espacial que no existía en la primera versión: la mención al "Jacquemart" nos remite a la ciudad de Dijon²⁴⁶, con lo cual el tema de la ciudad medieval, uno de los más importantes de todo el *Gaspard*, hace un inesperado acto de presencia en el poema. Como ya indicamos unas líneas más arriba, las referencias espacio-temporales nunca son abiertas ni directas.

Una última diferencia entre ambos textos nos sitúa de nuevo en el campo temático: la utilización en la segunda versión de elementos grotescos y necrófilos, ausentes por completo en la primera. En efecto, "la lune vêtue d'une robe vaporeuse comme une blanche fée [qui] vous éveille avec un mélancolique baiser" sufre una espantosa metamorfosis, al convertirse en "la lune qui a

²⁴⁵ El "carolus" es una moneda utilizada desde comienzos del siglo XVI hasta el XVIII. Por su parte, la "pertuisane" era un arma parecida a la lanza y usada entre los siglos XV y XVII. De este modo, y si se pretende atribuir exactitud lingüística a los poemas de Bertrand (lo que no siempre es posible ni recomendable, como veremos en el capítulo 2.2.1.), el tiempo referencial del poema se situaría entre los siglos XVI y XVII. Los datos cronológicos sobre los arcaísmos han sido extraídos de *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1. Paris: Le Robert, 1.984.

²⁴⁶ El "Jacquemart" es un reloj mecánico de la hermosísima iglesia de *Notre Dame* de Dijon. La referencia a las palizas que Jacquemart le propinaba a Jacqueline, su mujer, es un recuerdo de una antigua leyenda borgoñona, según la cual el relojero de la iglesia y su esposa se golpeaban mutuamente, debido a sus frecuentes borracheras. En una de ellas, tanto el relojero como su consorte encontraron la muerte, por lo que los habitantes de la ciudad decidieron sustituirlos por un reloj mecánico. Para leer la leyenda en toda su extensión, se puede consultar la obra de Michel Sérion, *Les sources artistiques de Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Classiques, Univ. de Dijon, Juin 1.968, pp. 92-93.

le nez fait comme un carolus d'or" y que, al final del poema "grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu". Frente al Romanticismo lamartiano (en el peor sentido de la palabra), Bertrand opta por una vena personal, más próxima de Nodier o de Hoffmann, en la que el expresionismo sustituye al sentimentalismo más sensiblero. Esta elección temática no es caprichosa, sino que responde a las propias obsesiones vitales y existenciales de nuestro autor. La Noche, que en la primera redacción es el espacio del ensueño mágico, en la segunda se transfigura en un universo de pesadilla, en donde la marginalidad (encarnada por "les ladres" y por la soldadesca de la "ronde nocturne") y la Muerte (a través de las referencias al "pendu" y a la enfermedad del narrador, presa de la fiebre) ocupan todo el nivel temático, de tal manera que lo que en su origen era un melancólico y feliz sueño se convierte en una alucinación insufrible. Lo grotesco en Bertrand siempre es un anuncio de Muerte.

El último texto que deseamos analizar es *Les Grandes Compagnies*, que en su primera redacción recibió el título de *Jacques-les-Andelys*, como ya hemos señalado unas páginas antes²⁴⁷. Comencemos por este último:

²⁴⁷ De este texto existen de hecho tres versiones. La primera, que omitimos por las razones que expondremos a continuación, fue leída en la "Société d'Etudes" de Dijon en 1.826 y publicada en *Le Provincial* el 1º de Mayo de 1.828; la segunda apareció en *Le cabinet de lecture* el 9 de Octubre de 1.831; la tercera, ya con el título de *Les Grandes Compagnies* es la incluida en el *Gaspard*. Si hemos prescindido de la primera versión es porque las diferencias con las otras dos son tan sensibles que difícilmente podría servirnos para señalar nada nuevo de lo ya expuesto con respecto a las dos versiones de *La tour de Nesle*. Esta primera versión ha sido recogida en apéndice por Max Milner en su edición del *Gas-*

JACQUES-LES-ANDELYS,
SCENES DE BANDOULIERS (1.364)

Les franches compagnies, qui ravagèrent la France pendant le règne de Charles V, étaient composées en grande partie de soldats licenciés après la paix de Brétigny. Ces soldats, qui n'avaient pas d'autres ressources que la guerre, se réunirent sous des chefs hardis et aventureux, et commirent toutes sortes d'atrocités. Duguesclin les alla trouver au nom du roi dans leur camp, près de Chalon-sur-Saône dont ils s'étaient emparés, et parvint à leur persuader de le suivre en Espagne, où Pierre le Cruel et Transtamare se disputaient le trône. Jacques-les-Andelys était un des chefs des franches compagnies.

I

Quelques maraudeurs, rassemblés sur une montagne, se chauffaient à feu de veille.

«Le roi, dit un archer, a juré ses fleurs-de-lis de nous convertir; il nous dépêche monseigneur Duguesclin, pour nous barbifier avec du miel: mais on n'englue pas le diable comme un merle au printemps!»

Bruyants éclats de rire; une cornemuse, presque désenflée, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.

«Foin de Jacques-les-Andelys! Le loup n'est plus qu'un lévrier.

-Eh! qui est ton capitaine, Jehan?

-Le connétable, s'il me guerdonne mieux, répondit l'autre.»

pard. Cfr. Op. cit., pp. 249-254.

Ici le feu flamba, et les faces des bandouliers bleurent. Un coq chanta dans une ferme.

«Le coq a chanté, et saint Pierre a renié notre Seigneur», dit l'archer en se signant.

Jehan descendit vers la ville dentelée, à l'horizon, de clochers, de tours, d'aiguilles et de gibets. Il n'oublia ni son arbalète, ni son épée courte à deux tranchants.

II

«Holà! vous autres, dit Duguesclin aux bandouliers du haut de son cheval, avez-vous des florins, des écus, des mailles?

-Pas trop, répondirent-ils.

-J'en ai, moi, la charge d'un diable pour chacun de vous.

-De vrai?

-Suis-je un harpeur?

-Et où donc?

-En Espagne: les mécréans y ferment d'or leurs mules.

-C'est loin d'ici, l'Espagne.

-Pas aussi loin que la potence, mes compères. Nous rançonnerons au pourchas les Maures, qui sont des Philistins.»

Il n'y eut qu'un cri: «En Espagne!»

Le connétable détacha de ses oreilles deux gros pendans qui se balançaient sous son chaperon comme les cloches de Notre-Dame, et les jeta à la foule.

On entendit aboyer les meutes de Jacques-les-Andelys, qui courait le cerf à mi-côte.

III

Les bandouliers étaient en marche, se ruant par troupes, l'haquebutte sur l'épaule. Jehan se querellait à l'arrière-garde avec un juif.

Jehan leva trois doigts.

Le juif en leva deux.

Jehan lui cracha au visage.

Le juif essuya sa barbe.

Jehan leva trois doigts.

Le juif en leva deux.

Jehan lui détacha un soufflet.

Le juif leva trois doigts.

«Deux florins, larron! s'écria Jehan.

-En voilà trois», dit le juif.

C'était un magnifique pourpoint de velours brodé d'un cor de chasse sur les manches.²⁴⁸

Pasemos ahora a la versión que aparece en el *Gaspard*, ya con el título de *Les Grandes Compagnies*:

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 321.

LES GRANDES COMPAGNIES

(1.364)

Urbem ingredientur, per muros current, domos cendens, per fenestras intrabunt quasi fur.

Le Prophète Joël, cap. II, V. 9.

I

Quelques maraudeurs, égarés dans les bois, se chauffaient à un feu de veille, autour duquel s'épaississaient la ramée, les ténèbres et les fantômes.

—Oyez la nouvelle! dit un arbalétrier. Le roi Charles cinquième nous dépêche messire Bertrand du Guesclin avec des paroles d'appointement; mais on n'englue pas le diable comme un merle à la pipée!—

Ce ne fut qu'un rire dans la bande, et cette gaieté sauvage redoubla encore, lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.

—Qu'est ceci? répliqua enfin un archer, n'êtes-vous point las de cette vie oisive? Avez-vous pillé assez de châteaux, assez de monastères? Moi, je ne suis ni soûl ni repu. Foin de Jacques d'Arquiel, notre capitaine! —Le loup n'est plus qu'un lévrier. —Et vive messire Bertrand du Guesclin, s'il me soldoie à ma taille, et me rue par les guerres!—

Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleuissent et rougeoyèrent. Un coq chanta dans une ferme.

→Le coq a chanté et Saint-Pierre a renié notre-seigneur! marmotta l'arbalétrier en se signant.»

II

→Noël! Noël! -Par ma gaine! Il pleut des carolus!»

→Je vous en baillerai à chacun une boisselée!»

→Point de gab?»

→Foi de chevalerie!»

→Et qui vous baillera, à vous, si grosse chevance?»

→La guerre.»

→Où?»

→Es Espagnes. Mécréants y remuent l'or à la pelle, y ferment d'or leurs haquenées. Le voyage vous duit-il? Nous rançonnerons au pourchas les maures qui sont des philistins!»

→C'est loin, messire, les Espagnes!»

→Vous avez des semelles sous vos souliers.»

→Cela ne suffit pas.»

→Les argentiers du roi vous compteront cent mille florins pour vous bouter le coeur au ventre.»

→Tope! nous rangeons autour des fleurs-de-lys de votre bannière la branche d'épine de nos bourguignotes. Que ramage la ballade?

Oh! du routier

Le gai métier!»

→Eh bien! vos tentes sont-elles abattues? vos basternes sont-elles chargées? Décampons. -Oui, mes soudrilles, plantez ici à votre départ un gland, il sera à votre retour un chêne!»

Et l'on entendait aboyer les meutes de Jacques d'Arquiel qui courait le cerf à mi-cote.

III

Les routiers étaient en marche, s'éloignant par troupes, l'haquebutte sur l'épaule. Un archer se querellait à l'arrière-garde avec un juif.

L'archer leva trois doigt.

Le juif en leva deux.

L'archer lui cracha au visage.

Le juif essuya sa barbe.

L'archer leva trois doigts.

Le juif en leva deux.

L'archer lui détacha un soufflet.

Le juif leva trois doigts.

«Deux carolus ce pourpoint, Larron! s'écria l'archer.»

«Miséricorde! En voici trois! s'écria le juif.»

C'était un magnifique pourpoint de velours broché d'un cor de chasse d'argent sur les manches. Il était troué et sanglant.²⁴⁹

²⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 170-173.

Ambas versiones presentan grandes semejanzas en el desarrollo textual, tanto temático como formal. Existen, sin embargo, varias diferencias importantes que afectan a la forma. En *Jacques-les-Andelys*, nos encontramos con un uso sistemático de las bisagras narrativas, así como de una nota introductoria que nos sitúa plenamente la acción en el tiempo y en el espacio. En *Les Grandes Compagnies*, por contra, la situación temporal nos es, una vez más, sugerida, sin que existan explicaciones previas de lo que sucede en el texto. Todo se deja a la sabiduría y sensibilidad del lector; las referencias a "les Grandes Compagnies", al rey "Charles cinquième", y a "du Guesclin" nos permite situar el tiempo referencial con mayor facilidad que en el caso de *La tour de Nesle*, aunque los sucesos que se nos cuentan no sean explicados en ningún momento, lo que sí ocurre en la primera versión²⁵⁰.

Junto al prólogo explicativo inicial, también hallamos varias bisagras narrativas que permiten el tránsito rápido entre las tres secuencias. En *Les Grandes Compagnies*, estas bisagras desaparecen casi por completo, dejando de este modo las tres secuencias aisladas (una vez más la idea del cuadro, en este caso un tríptico, nos viene a la cabeza). En la primera secuencia, descubrimos un campamento de soldados dialogando entre sí. La mención a Du-

²⁵⁰ Recordemos que Duguesclin luchó como mercenario en España al servicio de Enrique de Trastámara contra el hermano de éste, Pedro el Cruel. A él se atribuye la célebre frase "Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor", pronunciada segundos antes de matar a Pedro el Cruel en auxilio de su señor Enrique.

guesclin es el único elemento que nos prepara para la segunda secuencia, en la que un soldado habla con alguien sin nombre que le promete dinero por ir a España (en *Jacques-les-Andelys*, se nos dice claramente que ese personaje no es otro que el mismísimo Duguesclin; en la segunda versión debemos adivinar de quién se trata). Por último, en la tercera secuencia vemos al ejército partir hacia España y a un soldado, también sin nombre (Jacques-les-Andelys en la primera versión), discutir con un judío sobre el precio de un "pourpoint". El final de esta secuencia ("Il était troué et sanglant") supone la irrupción violenta del campo temático de la Muerte, lo que no sucede en la primera versión. No resulta difícil imaginar estas tres secuencias, carentes de un verdadero hilo conductor, convertidas en las partes de un tríptico, en donde el paso de una secuencia a otra se hace con un salto brusco, sin mediación de bisagras de ningún tipo.

Un último aspecto nos queda por tratar: la utilización sistemática del arcaísmo. En efecto, si en *Le clair de lune* encontramos varios arcaísmos que nos permitan situar el tiempo referencial del texto en la Edad Media, en *Les Grandes Compagnies* el arcaísmo adquiere una dimensión mucho mayor, no sólo por su empleo sistemático, sino por su contribución a oscurecer el texto. Mientras que *Jacques-les-Andelys* es un texto fácilmente comprensible, la segunda versión exige un esfuerzo considerable, habida cuenta de que la aparición indiscriminada de arcaísmos, unida a los saltos narrativos entre las

distintas secuencias, pueden desconcertar, en una primera lectura, al lector. Así pues, igual que en la obra de Mallarmé, las segundas versiones de Bertrand son frecuentemente más oscuras, más difíciles de entender.

Para finalizar este capítulo, sólo nos queda poner en orden los resultados obtenidos tras el análisis de la autointertextualidad en la obra de Bertrand. Estas son nuestras conclusiones:

1º) El proceso de maduración en la escritura de Bertrand va unido indeluctablemente a la búsqueda de una mayor *concisión*, lo que se manifiesta en la progresiva eliminación de los elementos narrativos, con el consiguiente aligeramiento de la anécdota, y, asimismo, en la importancia de la sugerencia como forma escritural. La acción parece así suspendida en el tiempo, sin principio ni continuidad aparentes. Como consecuencia el lector precisa de una mayor concentración para entrar en un texto que en ocasiones se muestra un tanto opaco en un primer acercamiento. No es Bertrand un escritor para la gran masa.

2º) Los *detalles grotescos* irrumpen con fuerza en las versiones pertenecientes al *Gaspard*. El campo temático de la Muerte, presente también en las obras anteriores de Bertrand, alcanza finalmente en *Gaspard de la Nuit* su culminación.

3º) En el *Gaspard*, Bertrand va a usar de manera sistemática el arcaísmo lingüístico como instrumento para situar la acción en el tiempo, provocando así un oscurecimiento del texto.

4º) *Gaspard de la Nuit* es una obra que pone en relación literatura y pintura, tanto a través de su temática como de su forma. Este aspecto, punto central de nuestra tesis, será desarrollado en el capítulo 2.3. En el resto de la obra de Bertrand, aparecen pocas referencias a la pintura, y siempre marginalmente, nunca como materia principal.

5º) *Gaspard de la Nuit* tiene una decidida voluntad de ser poesía, y poesía en prosa. Desde la utilización, un tanto ingenua, de espacios en blanco para crearnos la impresión de que nos encontramos ante una forma estrófica hasta el uso, mucho más hábil y complejo, de la concisión como modo de escritura, Bertrand se sirve de todos los medios a su alcance para componer poemas. Los textos del *Gaspard* no se construyen en torno a una estructura actancial, dado que los elementos narrativos y, por lo tanto, actanciales se encuentran reducidos a su mínima expresión, sino en torno a una estructura metafórica y semántica. En el capítulo dedicado al nivel analógico del texto, veremos en qué consiste esa estructura y cuál es su funcionamiento.

Una vez examinados los umbrales del texto, ya nada nos impide penetrar en el sugerente edificio que ante nosotros se levanta. Invitamos al lector a seguirnos a su interior.

2. DEL NIVEL FORMAL AL UNIVERSO TEMÁTICO

Penetrar en el interior de los niveles propiamente textuales de *Gaspard de la Nuit* nos plantea un problema metodológico inicial que habremos de resolver como paso previo para poder continuar avanzando en nuestro estudio. Una vez finalizado el análisis de los niveles arqueológicos, la cuestión será determinar cuál es el nivel textual más superficial, y, por lo tanto, aquél que deba marcarnos el camino de entrada a las interioridades del *Gaspard*. En una organización en profundidad de los distintos niveles textuales, creemos, como *a priori*, que el formal se situaría en la epidermis misma del texto, al ser el más evidente de todos, el que más directamente nos conecta con una voluntad consciente de escritura. Sin embargo, el análisis del nivel formal raras veces puede verse verdaderamente separado del que se haga del nivel temático, ya que múltiples aspectos de la forma encuentran a menudo resonancia en los distintos campos temáticos, mientras que, del mismo modo, existen temas que generan elementos formales en los que se apoyan para existir. Si tomamos como modelo el *Gaspard de la Nuit*, podríamos señalar todo un caudal de casos de interrelación entre uno y otro nivel. Así, por ejemplo, el arcaísmo lingüístico, a pesar de que en principio debiera ser estudiado en el nivel formal,

tiene una función básicamente temática, hasta tal punto que con frecuencia es el principal sustento del campo temático del pasado. De este modo, la escisión completa de ambos niveles resulta del todo imposible, razón por la cual nos hemos visto obligados a integrarlos en un solo capítulo, si bien hemos creído necesario realizar dos subapartados (no comunicados, sino en permanente conexión) para un más fácil examen de cada nivel. En último extremo, será una preocupación fundamental de este segundo capítulo que ahora comenzamos establecer los continuos y oportunos nexos entre ambos niveles, a fin de desvelar la red de correspondencias temático-estructurales que engendra el texto.

Referente a la estructura formal de *Gaspard de la Nuit*, la primera impresión que nos produce este conjunto aparentemente desordenado de poemas en prosa es la de una inclinación natural a la fragmentación. Para una buena parte de la crítica, los poemas del *Gaspard* se presentan como segmentos textuales aislados, faltos de un verdadero catalizador que los unifique. Por otro lado, el conjunto de la obra parece asimismo ser víctima de una habitual repetición de temas y estructuras lingüísticas, tanto de un poema a otro como dentro de cada uno de los distintos poemas, lo que provoca una sensación indeleble de inmovilidad y de ausencia de avance textual. De esta manera, en un primer momento, todo parece indicar que la unidad del *Gaspard* se encuentra seriamente amenazada.

A pesar de esta apariencia, nuestra concepción de la literatura nos impide a todas luces considerar una obra de Arte (y un volumen de poemas lo es, siempre que sus partes hayan sido libremente agrupadas bajo un solo título por su autor) como una amalgama inorgánica, en la que las diferentes piezas que la componen no gocen en su interior más que de una presencia pasiva y desestructurada, carente en definitiva de unidad. Muy al contrario, los poemas que lo conforman deben, a nuestro juicio, establecer relaciones dinámicas entre sí, creando de esta manera una verdadera organización portadora de significado, en donde cada una de sus partes tenga una función (o, a veces, una disfunción) dentro de una estructura general. Por todo esto, nuestra prioridad en este capítulo ha sido la búsqueda de un posible elemento unificador, o mejor dicho de los posibles elementos unificadores, ya que, como veremos, en el *Gaspard* podemos encontrar al menos dos catalizadores con valor para crear una verdadera unidad textual. Por una parte, uno de estos elementos nos remite directamente hacia la estructuración temática, mientras que, por la otra, el segundo elemento surge de la construcción formal del texto.

Pero si, como acabamos de señalar, los dos catalizadores que crean la unidad del texto pertenecen por un lado al nivel formal y por otro al temático, una segunda prioridad nuestra habrá de ser descubrir el nexo que nos permite el tránsito de un nivel a otro, esto es, la clave a partir de la cual se construye toda la estructuración temático-formal. Sin esta clave nos sería imposible dar

un sentido definitivo a la obra que nos permita, en última instancia, hacer una lectura tanto en la historia (particular) como en la Historia (colectiva) en el último capítulo de esta tesis.

Nuestro estudio del nivel formal se centrará, pues, en tres aspectos básicos. Primeramente, nos detendremos en el análisis del paratexto, que en la obra de Bertrand alcanza una riqueza y complejidad inesperadas. En segundo lugar, examinaremos la estructura general de la obra, teniendo un especial cuidado en detectar aquellos principios que provocan la tendencia a la fragmentación y a la inmovilidad, como paso previo a la búsqueda de una unidad y una dinámica textuales que den solución a los conflictos generados por esta (falsa) inclinación. Por último, consagraremos el apartado final de este capítulo al examen de lo que para nosotros constituye el principal elemento unificador del nivel formal: la composición del poema-cuadro, en donde confluyen de manera definitiva todas las pretensiones pictóricas del *Gaspard de la Nuit*.

2.1. EL NIVEL FORMAL

2.1.1. EL PARATEXTO

Para nuestro análisis del paratexto, nos hemos servido fundamentalmente del reciente estudio de Gérard Genette, titulado *Seuils*²⁵¹, en donde el crítico francés lleva a cabo una exhaustiva descomposición de todas las posibilidades formales que pueden llegar a darse en este nivel del texto. El paratexto es definido por Genette como la unión del peritexto y el epitexto, es decir, lo que está alrededor del texto en el mismo espacio del volumen (el peritexto), y lo que está alrededor del texto, pero fuera del volumen (el epitexto: entrevistas, correspondencia, etc.). En definitiva, el paratexto vendría a ser todo aquello que acompaña al texto sin ser propiamente texto; o, en palabras de Genette, el umbral del texto. No debe pensarse (así nos lo advierte Genette y nosotros coincidimos plenamente con él) que ese carácter de umbral suponga que el paratexto no forme parte, de una u otra manera, del texto ni, sobre todo, que carezca de función dentro de su estructura general. El paratexto es

²⁵¹ *Seuils*. Paris: Ed. du Seuil, 1.987.

la puerta por la que accedemos al interior del texto, pero, como puerta que es, constituye ya una parte del edificio en el que penetramos.

Por lo que respecta a *Gaspard de la Nuit*, pensamos que el estudio del paratexto puede dividirse en cuatro grandes apartados: el título (y junto a él el subtítulo y los intertítulos), los prefacios (además de los dos poemas dedicatorios que enmarcan el texto: *A M. Victor Hugo* y *A M. Charles Nodier*²⁵²), los exergos y la correspondencia. La enorme extensión del paratexto en la obra de Bertrand (aproximadamente una quinta parte del volumen es paratexto, y eso sin contar los exergos que acompañan el comienzo de cada poema) justificaría, a nuestro entender, que le dediquemos un capítulo aparte, en vez de integrarlo dentro de la estructura general de la obra. Por otro lado, la importancia del paratexto en Bertrand no debe cifrarse únicamente en su, sin lugar a dudas, sorprendente extensión, sino también, y sobre todo, en su trascendental carga significativa, ya que en su interior se hallan todos los elementos primordiales del *Gaspard*, tanto los referentes a la estructura formal como los que conforman el universo temático. En suma, veremos cómo en el paratexto se encuentra ya prácticamente todo *Gaspard de la Nuit*, si bien aún carente de la necesaria estructuración capaz de llenar a la obra de un verdadero sentido.

²⁵² *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 81-82 et 217-218.

Gaspard de la Nuit no fue el primer título de la obra de Bertrand. En agosto de 1.829, Bertrand escribe a su madre contándole la fallida publicación de un libro que llevaba por título *Bambochades romantiques*²⁵³. Es más que probable que este volumen de textos en prosa no sea sino una primerísima versión del *Gaspard*, en la que posiblemente ya estuvieran incluidos varios de los poemas que después aparecerán en la versión definitiva. Resulta difícil precisar hasta qué punto las *Bambochades* eran o no el mismo libro que *Gaspard de la Nuit*, aunque conociendo la obsesión perfeccionista de Bertrand resulta verosímil sospechar que los cambios de uno a otro debieron de ser substanciales. Sin embargo, el único cambio que podemos analizar es el que se produce en el título. *Bambochades romantiques* nos remite en un primer momento al pintor flamenco Pieter Van Laer, llamado en Italia "il Bamboccio" (y en Francia "le Bamboche"), el muñeco, y conocido por sus escenas campestres, populares y grotescas, que recibieron el nombre de bambochadas. Así, ya desde el comienzo, la obra de Bertrand parece estar marcada por un referente pictórico, que en este caso se sitúa sólo del lado de lo grotesco (la cara callotiana del Arte). La razón de la sustitución en el título pudiera encontrarse en la insuficiencia manifiesta de *Bambochades romantiques* para expresar toda la complejidad que el libro de Bertrand encierra. En este primer título, es posible hallar un referente pictórico, así como un espacio temático

²⁵³ Cfr. Jules Marsan, "Aloysius Bertrand" in *Bohème romantique*. Paris: Editions des Cahiers Libres, 1.929, p. 27.

de lo grotesco humorístico, pero toda la pulsión de Muerte, es decir, el centro mismo del universo temático, como veremos, está del todo ausente. Hacía falta un nuevo título que sin ser más explícito dijese muchas más cosas.

De este modo, llegamos al título definitivo: *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, en el que podemos descubrir sin demasiado esfuerzo varias transformaciones de gran trascendencia. Subsisten en el nuevo título el referente pictórico y el campo temático grotesco humorístico (representado por una visión parcial de Callot), pero a estos elementos se les unirán otros que nos envían hacia espacios temáticos y formales diferentes de los contenidos en *Bambochades romantiques*. De hecho, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* pretende y consigue ser un título sintético, con potestad para integrar desde el primer momento todos los niveles textuales de la obra en unas cuantas palabras. Veamos cuáles son esas novedades.

Tres componentes, "de la Nuit", "fantaisies" y "Rembrandt", parecen cumplir una función similar: introducir el espacio temático de la Noche (y, por lo tanto, como intentaremos probar más adelante, de la Muerte). En tanto que "de la Nuit" remite de forma inmediata y diáfana al tema de la Noche, los otros dos términos se relacionan con dicho campo temático de una manera mucho más sutil, a través de una sugerencia clara, pero no explícita. De este

modo, la palabra "fantaisies" supone una rápida y rotunda inmersión del texto en el espacio de lo fantástico y del ensueño, mientras que, por su parte, la mención a Rembrandt se mueve más bien dentro del terreno de lo implícito. Rembrandt, tal como vimos en el capítulo 1.2.2., es el gran pintor de la noche, del claroscuro en el que la luz crea un ambiente de irrealidad semi-fantástica. Así, en un primer instante, el espacio de la Noche da la impresión de imponerse como centro en torno del cual gira todo el título. En las páginas que siguen, será prioritario comprobar si la Noche juega un papel tan importante como aparenta al comienzo de nuestro análisis.

No obstante, el elemento del título que conlleva una mayor complejidad en su explicación es sin ningún lugar a dudas "Gaspard". Porque ¿quién o qué es Gaspard? En el Primer Prefacio el enigma parece resolverse satisfactoriamente (al menos en apariencia): Gaspard de la Nuit no es otro que el mismísimo Diablo. Pero, entonces, ¿por qué Bertrand utiliza tal nombre, del todo inaudito, para designar a Lucifer? ¿Cabe alguna otra explicación al sonoro nombre de Gaspard? Raymond Schwab realiza un inventario de las posibles explicaciones, sin llegar ni mucho menos a agotarlas por completo:

Pourquoi ce nom de Gaspard? Peut-être par réminiscence du célèbre orphelin Gaspard Hauser... Peut-être -et sans que l'un exclue l'autre- en souvenir du Gaspard damné du *Freischütz* (1.821), dont les balles magiques et la chanson avaient frappé de vastes auditoires. Peut-être, dans ces sillages, invention ou reprise d'un de ses

surnoms familiers du Diable qui furent usités chez les sorciers et alchimistes fort affectionnés de Bertrand.²⁵⁴

La triple explicación de Schwab no deja de ser sumamente atractiva. Por un lado, la posible conexión con Kaspar Hauser tiene todos los visos de la verosimilitud, dada la coincidencia de fechas entre el descubrimiento del personaje real y la escritura del libro. Recordemos brevemente la historia del niño Kaspar Hauser: en 1.828, es encontrado en Alemania un muchacho que, tras haber sido abandonado en su más tierna infancia en un bosque, había sobrevivido en estado semi-salvaje. El niño fue llevado aquel mismo año a la ciudad de Nüremberg, en donde fue encomendado a un preceptor para que se encargase de su educación. Finalmente, en 1.833, el ya joven Kaspar fue asesinado de forma misteriosa, apareciendo tras su muerte una leyenda repleta de interrogantes y habladurías, en donde no faltó quien insinuase como causa del asesinato del malhadado muchacho un incierto origen noble, que llegó a provocar el rencor de los falsos herederos de su nunca disfrutada fortuna. Réjane Blanc establece un curioso paralelismo entre la vida de Kaspar Hauser y Aloysius Bertrand²⁵⁵: así, Bertrand llega en efecto a París en 1.828, el mismo año de la llegada a Nüremberg de Kaspar; de la misma manera, la muerte de

²⁵⁴ "L'aventure d'Aloysius Bertrand", *La bouteille à la mer. Cahier de poésie*. Paris: octobre 1.945, p. 9.

²⁵⁵ Cfr. *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 49.

Kaspar (1.833) coincide casualmente con un fallido intento por publicar el *Gaspard* (la no publicación de su obra supone para Bertrand su muerte como poeta). Todas estas concomitancias pudieron suscitar en nuestro autor una nada difícil autoidentificación con el joven alemán, como él pobre víctima perseguida por el destino. A pesar de que la explicación de Blanc no tenga un sustento textual en que basarse (no hay en la obra de Bertrand ninguna referencia a Kaspar Hauser ni a su desgraciada muerte), pensamos que tal identificación no es en absoluto imposible.

La segunda interpretación de Schwab tiene también una base lo bastante sólida como para ser aceptada. Ciertamente la ópera de Weber, *El cazador furtivo* (*Der Freischütz*), gozó en Francia de una enorme popularidad, de tal modo que no es imposible que Bertrand conociera su argumento y decidiera inspirarse en alguno de sus personajes. En esta obra, asistimos al drama del cazador Gaspard, que, tras haber hecho un pacto con el Diablo, muere condenado al Fuego Eterno. No hemos de olvidar que en el Primer Prefacio Gaspard, antes de revelarse como Satanás, cuenta al narrador una frustrada invocación al Diablo con la intención de descubrir la substancia del Arte. Es de suponer que de haber aparecido el Diablo habría pedido a cambio el alma del invocador como pago por sus servicios. El recuerdo de Fausto y con él de Goethe, quien, como vimos, influye indirectamente en algún poema de Bertrand, no está lejos.

Sin embargo, de las tres posibilidades barajadas por Schwab a nosotros la que más nos satisface es la tercera. En efecto, de sobra es sabido que en los libros de alquimia de los siglos XVII y XVIII el Diablo recibía nombres estrafalarios con los que se disfrazaba su verdadera personalidad. Así, Collin de Plancy habla en su *Dictionnaire infernal* de un Diablo llamado Gaspard con el que mantuvo tratos un tal Héliodore²⁵⁶. Que Bertrand conociera la leyenda referida por Collin de Plancy, que se inspire en otra historia en la que aparezca algún Diablo de nombre Gaspard, o que se invente sin más paliativos el nombre por su similitud con otros utilizados por los alquimistas para aludir a Satanás nos parece del todo irrelevante. Lo importante no es tanto el origen del nombre como su uso para designar al Diablo de manera indirecta, a través de la sugerencia.

En último extremo, creemos suficientemente demostrado que el nombre de "Gaspard" comprende más de un solo referente que pueda explicarlo sin discusión. Otras muchas aclaraciones al título han sido aventuradas por distintos críticos con mayor o menor acierto²⁵⁷, sin que se pueda defender de manera concluyente la existencia de una solución única. Con este título, Bertrand

²⁵⁶ Cfr. *Dictionnaire infernal*. Genève: Slatkine, 1.980, p. 330.

²⁵⁷ Para Rude, que no desmiente las teorías de Schwab, el nombre de "Gaspard" podría estar relacionado con el cómico Gaspard Debureau, mimo del teatro de Funámbulos al que admiraban Nodier y Gautier, aunque también con uno de los reyes magos. A nuestro juicio, estas explicaciones son ya excesivamente rebuscadas (cfr. Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui", 1.971, p. 92).

pretende crear en el lector, desde antes incluso de abrir el volumen, una atmósfera de misterio en la que se sugieren muchas más cosas de las que se dicen en realidad. La sugerencia constituye, como ya hemos señalado en más de una ocasión y como intentaremos demostrar en el próximo capítulo, el centro mismo de la escritura bertrandiana.

En definitiva y por lo visto hasta ahora, podemos concluir que el título y el subtítulo contienen en su interior la mayor parte de los aspectos que después se verán desarrollados en el texto: el poder de la sugerencia, la presencia de una intertextualidad pictórica, y la obsesión por la Noche y la Muerte, o lo que es lo mismo, la esencia misma de los niveles intertextual, formal y temático.

Los intertítulos no revisten en principio tanta complejidad como la que nos ha deparado el título general de la obra. Cada uno de los cincuenta y un poemas incluidos en el volumen final posee un título diferente, al tiempo que se ven agrupados en seis libros distintos, que, a su vez, originan seis nuevos títulos genéricos. Los títulos de los poemas tienen como función habitual y más frecuente la presentación inmediata de uno o varios personajes (*Le maçon*, *Le capitaine Lazare*, *Le marchand de tulipes*, *L'alchimiste*, *Les deux juifs*, *Les gueux de nuit*, *Maître Ogier*, *Le marquis d'Aroca*, hasta un total de treinta y un poemas; en algunos casos, los personajes aparecen mostrados me-

dian­te una metonimia corporal -*La barbe pointue*-, o podemos encontrar una personificación de un objeto o de una parte del cuerpo que cobra vida, convirtiéndose así en personaje -*Les cinq doigts de la main*, *La viole de gamba* y *Le falot*-). También es posible, no obstante, encontrar referencias a un espacio (*Harlem*, *La tour de Nesle*, *La chambre gothique*, *La poterne du Louvre*, *La cellule*, *Ma chaumière* y *Sur les rochers de Chèvremorte*), a un tiempo referencial o metafórico, que remite en la mayoría de los casos al campo temático de la noche (*L'office du soir*, *La messe de minuit*, *Le clair de lune*, *L'heure du sabbat*, *Octobre* y *Encore un printemps*), o a una acción, de tal modo que el título se convierte en una prolepsis evenemencial (*Départ pour le sabbat*, *La sérénade*, *La ronde sous la cloche*, *Un rêve*, *La chasse*, *L'alerte* y *La chanson du masque*). Por supuesto, algunos de los títulos pueden cumplir una doble función y tener a la vez un referente actancial y temporal, como sucede con *Les Grandes Compagnies*, o evenemencial y temporal, como en *La messe de minuit*, etc. El lector podrá observar claramente que los títulos de los poemas bertrandianos no suponen ninguna novedad con respecto de los que puedan aparecer en cualquier otro libro de poemas; su principal interés estriba en la presentación inicial al lector de aspectos temáticos que se verán desarrollados en el interior del poema, lo cual constituye una de las funciones básicas del título estudiadas por Genette en su obra *Seuils*²⁵⁸.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 75.

Los títulos de los seis libros en que está dividido el *Gaspard* añaden a lo visto hasta ahora el deseo de agrupar (de estructurar) los diferentes poemas en torno a varios campos temáticos elegidos conscientemente por Bertrand como continentes de toda la ensoñación temática. Los títulos en cuestión suponen, así pues, un primer acercamiento tanto a la estructura formal del texto como al universo temático, sin perjuicio de que tal estructuración externa adquiera en sus niveles internos nuevos matices no sospechados. Como primera aproximación podemos establecer las siguientes correspondencias entre los títulos y el nivel temático: *Ecole flamande* (Flandes, la pintura), *Le vieux Paris* (la ciudad medieval), *La nuit et ses prestiges* (la noche, lo fantástico), *Les chroniques* (la guerra, la Edad Media), *Espagne et Italie* (la marginalidad, España e Italia) y *Silves* (la Naturaleza). En páginas posteriores profundizaremos el estudio de la estructuración del texto en torno a varios campos temáticos, en apariencia más o menos aislados.

Una vez traspasado el umbral del título nos encontramos con los dos prefacios, en donde Bertrand realiza una nueva aproximación a los niveles temático y formal, en este caso de una manera mucho más consciente y estructurada. En el primer prefacio se nos narra el encuentro fortuito de un joven inominado con un curioso personaje en el jardín de l'*Arquebuse* en la ciudad de Dijon. Este personaje entrega al joven, tras una larga conversación en la el centro del diálogo ha sido la búsqueda del Arte, un manuscrito firmado por

Gaspard de la Nuit (nombre supuesto del personaje en cuestión), manuscrito que resulta ser el conjunto de poemas en prosa que siguen a continuación. De tal forma, Bertrand escribe un prefacio que en la terminología de Genette podría ser calificado como *actorial ficticio denegativo*, es decir, escrito falsamente por un personaje del libro, negándose así la autoría de su verdadero creador. La razón de este proceder podemos encontrarla en el final del prefacio, momento en el que el joven poeta descubre asombrado que Gaspard de la Nuit no es otro que el mismísimo Diablo, por lo que el libro todo queda bajo el signo de Satán, su autor y/o inspirador. Las consecuencias de esta atribución sólo podrán ser resueltas en el estudio del campo temático de la Noche, que veremos dentro de unas cuantas páginas.

La descripción de Gaspard de la Nuit al comienzo del prefacio guarda una notable coincidencia con la que de Bertrand hace Sainte-Beuve. Veamos para comenzar cómo describe Bertrand al Diablo Gaspard:

C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances. J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physionomie narquoise, chafouine et maladive qu'effilait une barbe nazaréenne; et mes conjectures l'avaient charitablement rangé parmi ces artiste au petit pied, joueurs de violon et peintres de portrait, qu'une faim irrassasi-

ble et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du juif-errant.²⁵⁹

La miseria, el sufrimiento, el afán creador insatisfecho aparecen como los rasgos distintivos de este Diablo-Poeta, con el que se identifica claramente Bertrand.

Por su parte, Sainte-Beuve, tras defender que el fragmento que acabamos de reproducir no es más que una autocaricatura en la que Bertrand se representaba a sí mismo, hace a su vez su propia descripción del poeta borgoñón, para lo cual toma prestadas algunas de las expresiones que ya utilizara nuestro autor en su descripción del Diablo:

Nous vîmes simplement alors un grand et maigre jeune homme de vingt et un ans, au teint jaune et brun, aux petits yeux noirs très vifs, à la *physionomie narquoise* et fine sans doute, un peu *chafouine* peut-être, au long rire silencieux. Il semblait timide ou plutôt sauvage. Nous le connaissions à l'avance, et nous crûmes d'abord l'avoir apprivoisé.²⁶⁰

²⁵⁹ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 59-60.

²⁶⁰ Notice de Sainte-Beuve sur Aloysius Bertrand in *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Ed. publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan. Paris: Payot, 1.925, p. XXIII. Los subrayados son nuestros.

Podríamos añadir asimismo como apoyo a esta identificación las numerosas cartas y documentos sobre la vida de Bertrand en las que se nos habla de su carácter huido (semejante al del personaje de ficción que ahora analizamos) o de su pobre vestuario. Todo invita, en definitiva, a pensar que Bertrand elabora este autorretrato de manera consciente, convirtiendo así sus obsesiones de creador en torno al arte en el verdadero motor actancial del personaje por él imaginado. El elemento de la descripción que le permite convertirse a sí mismo en Satanás será la utilización de la expresión figurada "pauvre diable" (totalmente lexicalizada en la lengua francesa) con un sentido literal, lo que, como es bien sabido, constituye uno de los procedimientos fundamentales de la literatura fantástica²⁶¹. La identificación entre el Diablo y el Poeta tendrá, por otra parte, una gran importancia en la elaboración de la imagen del poeta, como veremos en el capítulo 2.2.5. de esta tesis.

La conversación entre ambos personajes se centra desde el comienzo en la búsqueda de una definición, siempre esquivada, para el Arte. Y esa búsqueda va a llevarnos primeramente a la Alquimia, considerada por Gaspard como elemento metafórico del Arte del siglo XIX:

²⁶¹ Cfr., al respecto, Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, chapitre IV. Paris: Seuil, 1.970.

«J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; -l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle!»²⁶²

Las consecuencias de esta afirmación pueden desde luego llevarnos muy lejos, hasta el mismísimo Rimbaud, pero, por encima de todo, nos permiten desvelar una concepción del artista, en la que el esfuerzo y la voluntad de construcción componen la base de todo el trabajo creador. ¡Cuánta distancia no separará a Bertrand de Hugo y de sus ideas sobre el arte, ligadas siempre a la inspiración, tal y como fueron expuestas en el Prefacio a *Cromwell*! La doctrina del maestro Hugo resultará del todo insuficiente a los ojos del discípulo que es Bertrand, por lo que su impulso existencial le llevará necesariamente por otro camino distinto en su búsqueda de un Arte perfecto e impoluto. La inspiración divina propuesta por Hugo no puede nunca satisfacer a un obseso de la forma acabada como Bertrand. Pero, como ya hemos indicado hace sólo unas escasas líneas, éste es un aspecto que merecerá un mayor desarrollo en otra parte de esta tesis.

Respecto de la presencia de elementos alquímicos en la obra de Bertrand, Réjane Blanc ha realizado un completísimo estudio, en el que establece las oportunas relaciones del *Gaspard de la Nuit* con el mundo de la Alquimia. En su análisis del Primer Prefacio, Blanc defiende la importancia del jardín en

²⁶² *Gaspard de la Nuit*, p. 61.

esta búsqueda alquímica del Arte, dado su enorme valor simbólico en los tratados de Alquimia. El jardín representaría la búsqueda del estado primordial del Jardín del Edén, el espacio por el que el alquimista yerra antes de encontrar la Verdad (la Piedra Filosofal, en este caso, el Arte)²⁶³. A lo largo del *Gaspard*, podemos encontrar más de un jardín (estamos pensando en *Maître Ogier*, pero también en todo el sexto libro, *Silves*, en donde la presencia de la Naturaleza se convierte en el campo temático central), si bien, en este momento de nuestro estudio, ignoramos si todos ellos tienen una relación efectiva con el jardín alquímico estudiado por Blanc, o, por el contrario, su significación es distinta. La solución a este problema que ahora se nos plantea tendremos que posponerla hasta nuestro análisis del Universo temático, aunque sospechamos que el sentido último del espacio natural no es tan simple como para aceptar la interpretación alquímica como única respuesta.

En el transcurso de la conversación entre el Diablo Gaspard y el narrador, la búsqueda del Arte provocará la aparición de cuatro digresiones correspondientes a los cuatro espacios temáticos más representativos de la escuela romántica. El tránsito de una a otra digresión se producirá mediante la irrupción en el texto del primer narrador y su siempre repetida pregunta ("Et

²⁶³ Cfr. *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 46. Este estudio, acertado en muchas de sus partes, comete, sin embargo, el error de querer buscar vinculaciones con la Alquimia en todas y cada una de las palabras contenidas en el *Gaspard*, lo que, a nuestro juicio, resulta por completo excesivo.

l'art?", frase que servirá de bisagra discursiva en el desarrollo de la conversación), de tal modo que el trayecto a lo largo de la temática romántica configura un intento (fallido) de construcción de toda una poética romántica. Veamos cuáles son esas cuatro digresiones y a qué campos temáticos corresponden:

1.- El campo temático del Amor (y de Dios): *Gott-Liebe* (pp. 61-62), con referente en la literatura romántica alemana (como ya indicamos en el capítulo 1.2.1., este episodio sería para nosotros un intertexto de Hoffmann).

2.- La Naturaleza: aquí el referente sería Chateaubriand y, en general, todo el Primer Romanticismo francés (pp. 63-65).

3.- El pasado medieval: aparece aquí el tema de la ciudad medieval (Dijon), que en el desarrollo de la digresión se verá ligado al de la marginalidad (el bufón medieval se convertirá en una de las imágenes del poeta, como veremos; pp. 65-71).

4.- Lo fantástico: el tema de la Noche, la Alquimia, la representación de lo grotesco, el sueño, todo un mundo de pesadilla emerge en esta parte del Prefacio (pp. 71-74).

Como fácilmente se puede observar, los campos temáticos examinados por el Diablo enlazan en gran medida con los que se generan dentro del texto de Bertrand, con excepción tal vez del campo temático del Amor (y de Dios), ausente casi por completo del *Gaspard*, motivo por el cual podemos concluir que este Primer Prefacio constituye de hecho una verdadera puesta en abismo temática de toda la obra. El repaso termina con el fracaso del inquisidor. El Arte absoluto no existe, pues, en ninguno de los espacios creativos del Romanticismo (espacios recreados inútilmente por Bertrand), como se muestra en la negación última de Gaspard:

→Et l'art?»

→Il existe.»

→Mais où donc?»

→Au sein de Dieu! [...]. Nous se sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nous oeuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses oeuvres immortelles [...]. -Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu! O délire! ô folie! [...].»²⁶⁴

²⁶⁴ *Gaspard de la Nuit*, p. 75.

Esta es la triste confesión de un fracaso personal, pero también del fracaso (al menos así lo sintió Bertrand) de toda una escuela literaria: el Romanticismo. Ya indicamos en un capítulo anterior que para Kathryn Slott este prefacio se construye como una parodia de los temas mayores del Romanticismo, de tal manera que, a través de la parodia, asistimos a la progresiva destrucción de toda la poética romántica²⁶⁵. Cabría preguntarse si Bertrand, al tiempo que destruye por inservible esta poética romántica, propone alguna otra forma de creación alternativa al Romanticismo que parece desechar.

A este respecto, Richard Sieburth sostiene que las cuatro digresiones del Primer Prefacio no hacen sino remitirnos bien a formas de composición propuestas por Bertrand como nuevas pautas para escribir "un nouveau genre de prose" (la elipsis narrativa de la primera digresión, la fragmentación descriptiva de la tercera), o a intentos anteriores de creación de una poesía sin prosa a los que Bertrand rinde un homenaje humorístico (la segunda digresión sería, así pues, un pastiche de la prosa poética de Chateaubriand, mientras que la cuarta tendría como modelo a Nodier, y por lo tanto a la pseudotraducción)²⁶⁶. La negación de la temática romántica se reviste para Sieburth de

²⁶⁵ Cfr. Kathryn Slott, "Le texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, Lexington, VI, 1, Jan. 1.981, pp. 28-35; y "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions", *Francofonia: Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Bologna, vol. V, n° 8, Primavera 1.985, pp. 69-92.

²⁶⁶ Cfr. "Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston Univ., vol. XXIV, n° 2, summer 1.985, pp. 247-248.

un significado positivo: la creencia en la posibilidad de engendrar una nueva forma poética, el poema en prosa. Sin dejar de ser cierto lo que defiende Sieburth (es evidente que la negación bertrandiana del Romanticismo no termina ahí; existe en su obra una propuesta creativa vinculada al poema en prosa y al pictorialismo que no debemos ignorar), pensamos que, al final, el texto sucumbe a un sentimiento de fracaso latente en todo instante, y contra el cual Bertrand se rebela (inútilmente) con sus intentos creativos. Este aspecto se verá completado en el capítulo 2.2.5. de esta tesis.

Pero si el Primer Prefacio supone una negación de una poética sentida como insuficiente, en el Segundo encontraremos una propuesta afirmativa de lo que debiera de ser el Arte (o, al menos, un arte que quisiera subsistir a la Muerte). A pesar de su menor extensión, estimamos que este Segundo Prefacio no debe ser considerado en modo alguno como menos importante que el Primero, ya que en él podemos presenciar el surgimiento en positivo de todo el proyecto artístico de Bertrand. Ya hemos comentado sobradamente la relación que establece Bertrand en este Segundo Prefacio entre la literatura y la pintura, por lo que no nos parece que sea necesario ahondar más en este aspecto. Nos quedaría, sin embargo, un segundo elemento de gran interés que merece ahora nuestra atención; estamos, por supuesto, pensando en la antítesis establecida por Bertrand entre Rembrandt y Callot, antítesis que afecta a toda una concepción artística, y que, como señalamos en su momento, constituye

de hecho un intertexto del Prefacio a *Cromwell* de Hugo, con todas las limitaciones y diferencias ya indicadas con respecto a esta filiación. Veamos como la formula nuestro poeta:

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. - Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. - Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache.²⁶⁷

Esta antítesis entre Rembrandt y Callot presenta, no obstante, una profunda inestabilidad, fruto de la existencia de más de una semejanza entre el pintor holandés y el grabador francés. Así, David Scott señala como rasgos concurrentes en la obra de estos dos artistas su pertenencia a una misma época (el

²⁶⁷ *Gaspard de la Nuit*, p. 79. La imagen del "philosophe à barbe blanche" parece haber sido tomada del magnífico cuadro de Rembrandt titulado *Philosophe en méditation* (cfr. Jacques Foucart. *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*. Paris: Flammarion, 1.971, pl. XI); por su parte, el "lansquenet fanfaron et grivois" no presenta una semejanza tan acusada como la imagen rembrandtiana con ningún grabado en concreto de Callot, aunque, tal vez, sí pudiera existir una inspiración indirecta en alguno de los grabados sobre los personajes de la *Commedia dell'Arte* (cfr. Georges Sadoul. *Jacques Callot, miroir de son temps*. Paris: Gallimard, 1.969, pls. 65-67).

siglo XVII), la utilización por parte de ambos del grabado como forma plástica, o su común visión pesimista de la vida²⁶⁸. De este modo, parece legítimo inclinarse ante la posibilidad de una explicación a dicha polaridad que trascienda los nombres de los dos artistas en cuestión. Rembrandt y Callot no serían ya Rembrandt y Callot (o, al menos, no serían únicamente Rembrandt y Callot), sino algo más, dos conceptos encarnados en dos personajes históricos. De entre todas las interpretaciones que la crítica ha dado a los nombres de estos creadores, nosotros hemos seleccionado dos que nos parecen especialmente interesantes y acertadas. Son las de Robert G. Cohn y Paolo Budini.

Para Cohn la oposición entre Rembrandt y Callot pretendería representar de forma metafórica la disparidad existente entre la poesía y la prosa. Así, Rembrandt sería el eje vertical de la escritura, es decir, el poético, mientras que Callot personificaría el eje horizontal, el lenguaje vulgar y cotidiano de todos los días, la prosa. Bertrand ilustraría, por lo tanto, a través de la imagen de la medalla, la figura arquetípica del poema en prosa.²⁶⁹

²⁶⁸ "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, p. 124.

²⁶⁹ "A Poetry-Prose Cross" in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1.983, pp 138-139.

Si la interpretación de Cohn resulta sumamente sugerente, mucho más oportuna nos parece aún la de Budini. Budini ve en el nombre de Rembrandt una búsqueda de una verdad absoluta, opuesta a la realidad del instante que significa Callot, o lo que es lo mismo, la polaridad se cargaría de significación al establecerse una contraposición entre la introspección y lo pintoresco, entre la fantasía y el realismo²⁷⁰. En definitiva, la confrontación Rembrandt-Callot contendría una concepción antitética del mundo; junto a un anhelo insaciable de absoluto (cuya realización intentará ser el poema en prosa y el poema-cuadro, esto es, la forma perfecta y acabada), existe igualmente un sentimiento de muerte que acaba por imponerse en los niveles más profundos del texto. Rembrandt y Callot serían, de esta manera, los dos ejes en torno de los cuales gira todo el *Gaspard de la Nuit*: el poema-cuadro y la dinámica de Muerte²⁷¹.

El final del Segundo Prefacio contiene una humorística negación de todo metadiscurso poético, lo cual no deja de ser natural en un poeta que prescinde casi por completo de explicaciones metadiscursivas. Sus ideas sobre la Litera-

²⁷⁰ "Le Fou di Bertrand", *Annali dell'Istituto Universitario de Lingue Moderne. Sede di Feltre*, 1.972, p. 175.

²⁷¹ Para Réjane Blanc, el "lansqueniet à la Callot" tendría con Scarbo la coincidencia del ruido turbador que acompaña a sus apariciones (cfr. *Op. cit.*, p. 133). En efecto, el silencio, la paz y el sosiego que inspira la presencia de Rembrandt se ve rota por la irrupción de Callot, al igual que en *La chambre gothique*, la armonía inicial queda destruida por la intrusión de la cohorte de monstruos que preludian a Scarbo (cfr. *Gaspard de la Nuit*, pp. 133-134).

tura habrán de ser buscadas no el discurso lógico-analítico, sino en el interior mismo de sus poemas, formando parte de la estructuración temática y metafórica. Examinemos ahora este último pasaje:

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. -Il se contente de signer son oeuvre

Gaspard de la Nuit.²⁷²

No deja de ser curioso que, al establecer una conexión de su obra con otras creaciones artísticas, Bertrand sólo piense en las sombras chinescas y en teatro de marionetas, lo que conlleva una nueva inmersión en lo grotesco, pero también, y al mismo tiempo, una minusvaloración de su Arte. Esta negación explícita del metadiscurso analítico nos da pie para acercarnos a las dos dedicatorias del *Gaspard*, en donde Bertrand repite el mismo procedimiento metafórico-temático en su exposición metadiscursiva.

Estas dos dedicatorias, ofrendadas respectivamente a Victor Hugo y Charles Nodier, son ya en realidad dos poemas en prosa, en los que aparecen las

²⁷² *Gaspard de la Nuit*, p. 80.

mismas imágenes que encontraremos después en poemas como *Le bibliophile* o *A un bibliophile*, por citar sólo los ejemplos más evidentes. En la primera dedicatoria, Bertrand presenta a Hugo (y, por extensión, al lector) su *Gaspard* como "[une] oeuvre moisie et vermoulue" (p. 81), de todos olvidada y a duras penas rescatada por algún bibliófilo al que mueve la curiosidad. La segunda dedicatoria equipara al poeta con el loco y a la obra de creación con el trabajo surgido del sufrimiento:

L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre.

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements.

Mais ce ne sont point ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.²⁷³

Resulta fácil de observar el profundo sentimiento de fracaso que acompañaba a Bertrand en todo lo que hacía y que, finalmente, llegó a generar en la obra bertrandiana una determinada imagen del Libro y del Poeta.

²⁷³ *Gaspard de la Nuit*, p. 217-218. Sirvan estas palabras que ahora redactamos de excusa ante Aloysius Bertrand por estos comentarios que vamos haciendo (y que seguiremos haciendo hasta el final de nuestro estudio) y con los que no pretendemos oscurecer el significado de su libro, sino más bien, y en la medida de lo posible, todo lo contrario; nuestra búsqueda sólo aspira, en su modestia, a ser aclaratoria y reveladora.

La utilización de exergos delante de los diferentes poemas de un libro o de los diversos capítulos de una novela se constituyó en una auténtica moda literaria en el período romántico. Muchas son las obras que usan (e incluso, a veces, abusan) del exergo, desde el Hugo de *Odes et ballades* o de *Les orientales* hasta el Stendhal de *Le rouge et le noir* o el Nodier de *Smarra*. Por lo que respecta a Bertrand, en el *Gaspard* podemos descubrir un total de sesenta y tres exergos, dos al comienzo del libro y posteriormente uno o dos por cada poema, incluidas las dos dedicatorias.

Estos exergos han sido divididos por Richard Sieburth en tres grupos, según su proveniencia. Existen, así pues y siempre según Sieburth, exergos tomados de antiguos proverbios, de la Biblia o de canciones y baladas medievales que remiten al lenguaje anacrónico simulado por Bertrand; también hallamos citas de poetas contemporáneos en las que Bertrand pretende indicarnos una semejanza (no formal, sino de contenido, ya que los textos del *Gaspard* son poesía, pero poesía en prosa) de su libro con la poesía de la época; por último, hay epígrafes que provienen de géneros narrativos, con un referente claro en la novela histórica y en el cuento fantástico imitados por Bertrand²⁷⁴. El análisis de Sieburth es exacto, aunque no del todo completo, ya que deja de lado (creemos que conscientemente, al considerarlos irrelevantes) los exergos que nos envían al espacio de lo grotesco (Rabelais y Scarron), al

²⁷⁴ Cfr. *Op. cit.*, pp. 252-253.

mundo de la alquimia, de la adivinación y de la brujería (Jean Bodin, Pierre Vicot y Nostradamus), a lo pintoresco espacial (Lope de Vega o Calderón), o al espacio del idilio en la Naturaleza (Chénier y Voss). A pesar de estas escasas lagunas, su estudio es sin lugar a dudas el más completo jamás realizado sobre el paratexto, y así queremos admitirlo con estas breves palabras de reconocimiento. En todo caso, lo que sí parece probado es que los exergos utilizados por Bertrand conectan plenamente con su universo temático, por lo que pensamos que se podría hacer una clasificación siguiendo el mismo criterio que el empleado en la confección de los campos temáticos. En último extremo, estos exergos tienen la capacidad de mostrarnos tanto los autores de moda en los años treinta del siglo pasado como las preferencias literarias de nuestro autor.

No estimamos, sin embargo, que la presencia de los exergos en la obra de Bertrand se limite a cumplir una mera función erudita o de agradecimiento a los inspiradores del *Gaspard* ni que deba únicamente su existencia a una moda literaria en boga. Un autor tan preocupado por la concisión no puede bajo ningún concepto introducir en su obra elementos gratuitos y prescindibles, motivo por el cual nos veremos obligados a buscar otra significación para la superabundancia de epígrafes en este texto que ahora analizamos. Sieburth ve en los distintos exergos del *Gaspard* una especie de puesta en abismo

interna de cada uno de los poemas²⁷⁵. Nosotros, por nuestra parte, hemos encontrado tres posibles funciones a los diferentes exergos que aparecen en la obra de Bertrand:

1.- El exergo sirve para presentar o explicar (o ambas cosas a la vez) algún elemento o personaje de la anecdótica evenemencial del poema: así sucede con *Le capitaine Lazare*, *Le marchand de tulipes*, *Le raffiné* o *Mon bisaïeul*. El exergo se convierte, así pues, en una prolepsis.

2.- El exergo presenta el tema central del poema, a menudo incluyendo una explicación noémica, lo que le convierte (en este caso sí) en una auténtica puesta en abismo: *Le maçon*, *La chambre gothique*, *Le fou* o *Scarbo* serían buenos ejemplos.

3.- El exergo es el elemento (o uno de los elementos, según el poema) encargado de crear el referente espacial o temporal: por ejemplo, en *La tour de Nesle*, en *Harlem* o en *Maître Ogier*.

Por supuesto, es perfectamente posible encontrar exergos que cumplan más de una función, como ocurre con *Le clair de lune*, en donde el epígrafe se une al poema a través de un elemento evenemencial, al tiempo que intro-

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 252.

duce también el campo temático de la Muerte²⁷⁶. En definitiva, lo que más nos interesa resaltar respecto de los múltiples exergos del *Gaspard* es su participación directa en la construcción de la estructura del poema (y, de este modo, de la obra toda). La concisión y la sugerencia vuelven a mostrarse como aspectos fundamentales de la escritura de Bertrand.

Antes de dar por concluido nuestro estudio del paratexto, quisiéramos echar un breve vistazo a la correspondencia de Aloysius Bertrand a fin de poner de manifiesto el metadiscurso poético en ella contenido. En principio, habría que empezar señalando, en consonancia con lo ya indicado en las páginas precedentes, que esta correspondencia no es especialmente rica en elementos metadiscursivos que puedan alumbrar las intenciones de nuestro autor al escribir su *Gaspard de la Nuit*. En la mayoría de los casos, se trata de cartas en las que muestra y lamenta su miseria, cartas que, sin lugar a dudas, han sido de gran ayuda a sus biógrafos, pero que poco o nada pueden contribuir

²⁷⁶ El caso de *Harlem* es especialmente complejo. En una primera aproximación, el exergo de Nostradamus ("Quand d'Amsterdam le coq d'or chantera/ La poule d'or de Harlem pondera") no deja de ser enigmático (como todas las centurias de Nostradamus, por otra parte). Inicialmente, la explicación más evidente sería la ya establecida en el apartado tercero: el exergo tiene como primera función presentar el espacio referencial del poema. No obstante, en el exergo en cuestión subsiste algo extraño que nos invita a una segunda explicación, dándole de esta forma al epígrafe una significación simbólica (hemos de reconocer que un tanto arriesgada): las centurias de Nostradamus, tal vez por su carácter misterioso, parecen (o al menos a nosotros siempre nos han parecido) anunciar desgracias constantes; por ello, la irrupción final del campo temático de la Muerte ("la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort") podría verse anticipada por el oscuro exergo de Nostradamus. Así, este exergo llegaría a tener una triple función: presentar un espacio referencial (Harlem), anunciar la aparición final de un elemento anecdótico (prolepsis, por lo tanto, del "faisan mort", que como "le coq" y "la poule" pertenece al mismo ámbito animal), y resolver el significado noémico del poema (irrupción del campo temático de la Muerte).

en un estudio de otro tipo. Existe, no obstante, una excepción. En los últimos días de su vida, cuando ya sentía claramente la llegada de su triste final, Bertrand escribió un total de cuatro cartas a su amigo David d'Angers, fechadas todas ellas entre el 24 de marzo de 1.841 y el 19 de abril del mismo año (esta última carta fue escrita y enviada justo diez días antes de morir), en donde es fácil apreciar cómo la previsión de su próxima muerte le causaba no pocos temores y, sobre todo, un ansia de eternidad insatisfecha²⁷⁷. En su carta postrera, Bertrand encomienda a David la recuperación del manuscrito y su ulterior publicación en caso de que muriera antes de poder llevar a cabo por sí mismo tal tarea. La certeza de la imperfección e inconclusión del *Gaspard* invade una vez más todo el texto de manera obsesiva. En nuestro estudio de la estructura general, nos veremos forzados a regresar a esta carta con el fin de dilucidar cuáles puedan ser los límites de la estructura de un texto, que, al menos en opinión de Bertrand, no estaba concluido; por el instante, no nos detendremos más que en la idea de muerte que emana en la mente de Bertrand de una obra sólo esbozada:

Gaspard de la Nuit est un ouvrage ébauché dans beaucoup de ses parties, j'ai bien peur de mourir tout entier.²⁷⁸

²⁷⁷ Para la lectura de estas cartas, remitimos al lector al volumen de textos recogidos por Bertrand Guégan y publicados bajo el título de *Le keepsake fantastique* (Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, pp. 193-200).

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 200.

No conseguir una obra de arte perfecta y acabada supone para Bertrand una muerte segura y eterna. El arte se revela así como un instrumento para lograr la eternidad, para escapar de la omnipresente muerte²⁷⁹, pero este instrumento parece fallarle en el último momento. La amargura y el temor del fracaso impregnará toda su obra como impregnó su vida de poeta "menor" y falta de reconocimiento, tal y como ya hemos indicado unos párrafos más arriba y como volveremos a señalar en páginas sucesivas.

Hay dos últimos elementos paratextuales que no queremos dejar sin mencionar, a pesar de que no nos detengamos en ellos más del tiempo necesario para señalar su existencia, habida cuenta de que uno ya fue analizado en el capítulo 1.1.4., mientras que el otro no presenta, a nuestro juicio, un excesivo interés; nos referimos a las *Notes sur l'illustration de Gaspard de la Nuit* y a las *Instructions à M. le metteur en pages*, destinados uno y otro al editor Renduel y cuya finalidad era aclarar determinados aspectos de la edición del *Gaspard*. Si el segundo texto tiene ciertamente una trascendencia notable a la hora de explicar la concepción poética de Bertrand, el primero no contiene más que unas breves explicaciones sobre las ilustraciones que habían de acompañar al texto, muy en el gusto de la época. Poco o nada añaden al significado último de la obra.

²⁷⁹ La función salvífica del arte, existente también en las obras de Mallarmé o Proust, ya anidó en el alma del "aiglon avorté" Aloysius Bertrand.

Como hemos visto a lo largo de nuestro análisis del paratexto, Bertrand presenta al lector desde el primer instante todos y cada uno de los procedimientos formales y de las obsesiones temáticas que integrarán la esencia del *Gaspard*. Así, junto a una estética de la sugerencia o a una permanente preocupación por los elementos pictóricos (lo que afectará en ambos casos a la composición formal), también es posible hallar la presencia efectiva de todos los campos temáticos que posteriormente se verán desarrollados en el interior del texto, con una especial incidencia en el campo temático de la Noche (y, por ende, de la Muerte). No está ausente tampoco del paratexto uno de los aspectos básicos para establecer el tránsito del nivel temático al formal: el constante sentimiento de fracaso y la inquietud ante el olvido, que terminará por engendrar el poema-cuadro como reacción salvífica ante la Muerte. Esto no debe extrañarnos si tenemos en cuenta la tendencia general de la escritura bertrandiana hacia la concentración, de tal modo que todo en la obra de Bertrand ha de ser significativo, incluido el paratexto.

Pero si en el paratexto estos elementos aparecen aún de una manera desorganizada, y, por lo tanto, carente por el momento de sentido (o al menos de un sentido globalizante), en la espesura del texto todos ellos obtendrán una auténtica densidad significativa al convertirse en partes de un todo, de una estructura temático-formal que, al tiempo que los configura, les permite avanzar en una sola dirección.

2.1.2. LA ESTRUCTURACIÓN GENERAL DEL TEXTO

El estudio de la estructuración general del texto nos lleva directamente hacia nuevos obstáculos, habida cuenta de las consideraciones de Bertrand sobre la inconclusión de su obra. En la ya mencionada última carta a David d'Angers, Bertrand consigue imbuir en el lector serias dudas sobre cuál debería ser la composición final de su *Gaspard de la Nuit*. Así, las referencias a la supresión del Primer Prefacio y a las dos terceras partes del libro no dejan de ser elocuentes:

Ce manuscrit ensuite, je dois vous le déclarer, est un vrai fouillis. Renduel m'y faisait faire tant de changements. Il est tout à fait provisoire, et devrait être rangé et revu d'avance, feuille par feuille d'impression. C'est donc une oeuvre en déshabillé dont mon amour-propre (il est si grand dans les barbouilleurs de papier!) ne pourrait souffrir qu'on examinât les nombreuses imperfections, lacunes, etc., avant que je ne l'eusse remis dans ses habits décents. Si je vis dans huit jours, faites-moi le plaisir de me remettre le manuscrit. Si je suis mort à cette époque, je le lègue et le livre tout entier à vous, mon bon ami, et au si bon Sainte-Beuve qui fera tous les retranchements, modifications qu'il croira convenables.

Le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers au moins, et la première préface doit être entièrement supprimée.

Gaspard de la Nuit est un ouvrage ébauché dans beaucoup de ses parties, j'ai bien peur de mourir tout entier.

M. Victor Pavie exige le retranchement de toute chose qui froisserait ses sentiments religieux. Il y aurait donc quelques pièces et quelques phrases à supprimer.²⁸⁰

Amparándose en estas últimas líneas, una buena parte de la crítica pensó durante largo tiempo que Victor Pavie había realizado un brutal expolio del original hasta llegar incluso a temer que de la concepción inicial del *Gaspard* no había quedado prácticamente nada. No obstante, el descubrimiento y posterior publicación en 1.925 del manuscrito por Bertrand Guégan permitió comprobar que las modificaciones realizadas por Pavie habían sido en realidad mínimas: apenas algunas palabras trastocadas y un solo cambio importante dentro del conjunto textual, la sustitución de *Le capitaine Lazare* por la primera versión del poema, titulada *L'écolier de Leyde*. Existe, sin embargo, un añadido de gran importancia al final del libro que muy probablemente no habría aparecido en la hipotética edición de Renduel; se trata de una serie de poemas excluidos por Bertrand de su proyecto definitivo (o, al menos, del que fue entregado a Renduel), poemas estos que fueron agrupados por Pavie bajo el título genérico de *Pièces détachées extraites du portefeuille de l'auteur*, y que a partir de entonces aparecerán en casi todas las ediciones del *Gaspard*. Estos poemas presentan una semejanza total con los contenidos en el *Gaspard*,

²⁸⁰ *Le keepsake fantastique*. Publié par Bertrand Guégan. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, pp. 199-200.

razón por la cual resulta realmente desconcertante que Bertrand no se decidiera a incluirlos en su versión definitiva.

Nos enfrentamos, así pues, a dos posibles preguntas cuyo origen último ha de ser buscado tanto en los (escasos) añadidos que Pavie hiciera a la primera edición como en las limitaciones que suponen los comentarios de Bertrand sobre el manuscrito entregado a Renduel (y sobre el cual se han hecho todas las ediciones del *Gaspard* desde 1.925), preguntas a las que tendremos que dar respuesta antes de comenzar nuestro análisis de la estructuración general del texto. Estas preguntas podemos formularlas de la siguiente manera: ¿cuáles hubieran podido ser las supresiones (o adiciones) que Bertrand pensaba hacer? ¿Qué papel pueden llegar a jugar las *Pièces détachées* en el estudio del *Gaspard de la Nuit*, y, muy especialmente, en el análisis de la estructuración general? De las respuestas que demos dependerá en gran medida la evolución de este capítulo.

Para empezar, no creemos que tenga demasiado sentido detenerse a considerar cuál habría sido la forma definitiva del *Gaspard* si Bertrand hubiese vivido el tiempo suficiente como para realizar las correcciones anunciadas a David. Es de suponer, y no sólo por lo que en la carta se dice, sino también por la propia dinámica condensadora de la escritura de Bertrand, que estas habrían consistido casi exclusivamente en supresiones. Afortunadamente, tanto

Pavie como Sainte-Beuve y David tuvieron el buen criterio de publicar el manuscrito casi sin modificaciones, desoyendo así los consejos erróneos de Bertrand. De la misma manera que del proyecto entregado a Renduel fueron excluidos al menos trece poemas (los introducidos por Pavie en *Pièces détachées*), es fácil imaginar que un buen número de poemas del manuscrito habría acabado por desaparecer. Tendríamos entonces una obra distinta a la que ahora estudiamos, no sabemos si diferente sólo en aspectos superficiales o en su misma esencia. Pero todo esto no es sino crítica ficción, por lo que no consideramos juicioso aventurarnos en especulaciones quiméricas y carentes de una verdadera base textual. Lo único que tenemos a mano en el momento en el que nos detenemos a realizar este análisis es el *Gaspard de la Nuit* tal y como nos lo dejó su autor antes de morir. Pensamos que resulta indiscutible que esta obra, tal cual hoy podemos leerla, fue concebida como un todo significativo (concebida también desde luego para ser editada, dado que el manuscrito le fue entregado a Renduel con esta finalidad), en el que cada parte cobra sentido precisamente por una determinada disposición dentro del conjunto y siempre en relaciones con las otras partes. Nos es imposible averiguar cómo habría podido ser el nuevo *Gaspard* que Bertrand quería (una vez más) corregir, pero sí sabemos cómo es el que pretendió publicar en 1.836. Por todo esto, consideramos que cualquier estudio que se quiera hacer de esta obra tendrá que circunscribirse a examinar aquello que es, y nunca aquello que pudo ser.

En cuanto a las modificaciones de Pavie, lo único realmente interesante son las *Pièces détachées* del final del volumen. El cambio de *Le capitaine Lazare* por *L'écolier de Leyde* no supone sino un capricho provocado por una preferencia arbitraria del editor y cuyas consecuencias apenas son reseñables²⁸¹. La inclusión de trece nuevos poemas sí tiene, no obstante, una importancia capital, puesto que su aparición en la mayoría de las ediciones posteriores a 1.925 nos lleva necesariamente a preguntarnos si debemos o no juzgar estos poemas como parte integrante del *Gaspard*.

Ignoramos las razones que impulsaron a Bertrand a suprimirlos de la edición definitiva; tal vez no le parecieran fáciles de encajar en la clasificación por él propuesta para los seis libros (aunque, a nosotros, se nos antoja que, al menos parte de ellos, pueden ser fácilmente agregados a los distintos libros del *Gaspard*, como ocurre por ejemplo con *Scarbo* y *La nuit et ses prestiges* o con *La nuit après une bataille* y *Les chroniques*), o quizás pensase que no eran lo bastante buenos como para publicarlos. En último extremo, parece probado que Bertrand no los consideraba parte del *Gaspard*, como lo demuestra claramente que no aparezcan en el manuscrito entregado a Renduel, por lo que creemos que es precisa la prudencia a la hora de incorporarlos al

²⁸¹ Nosotros, por nuestra parte, consideramos que ambos poemas son magníficos e igualmente dignos de figurar en la edición definitiva del *Gaspard*. Por eso creemos totalmente oportuna la decisión de Max Milner de poner en nota *L'écolier de Leyde*, no sólo como un ejercicio de erudición, sino para no privar al lector del placer de leer este excelente poema.

estudio de la obra. Puntualmente podremos servirnos de ellos para verificar o desmentir determinadas observaciones (y así lo haremos especialmente en nuestro estudio de los niveles temáticos o metafóricos), pero en los análisis que afectan a la estructura del texto (ya sea la estructura formal, la metafórica o la noémica) habremos de dejarlos de lado, porque, al no formar realmente parte del *Gaspard*, no pueden ser incluidos en un estudio del conjunto.

No queremos decir con esto que su publicación junto al *Gaspard* sea un error, ni mucho menos. Celebramos que Pavie se decidiera a publicarlos (y también, por supuesto, que Milner los recoja en su edición de 1.980), ya que de esta forma estos trece poemas han conseguido llegar hasta nosotros; pero no debemos olvidar que todas las ediciones que los incluyen lo hacen, con buen criterio, en un anexo, y no como parte verdaderamente integrante del *Gaspard*.

Dejando, pues, definitivamente de lado los trece poemas de las *Pièces détachées*, el *Gaspard de la Nuit* se compondría, en su apariencia más externa, de dos Prefacios, dos Dedicatorias (una inicial y otra final) y cincuenta y un poemas, agrupados todos ellos en seis libros de una extensión que varía entre los seis y los once poemas (ésta es, en concreto, la división de los cincuenta y un poemas del *Gaspard*: nueve poemas pertenecen al primer libro,

diez al segundo, once al tercero, ocho al cuarto, siete al quinto y seis al sexto²⁸²). Al comienzo y como conclusión de cada uno de los libros encontramos una frase que nos advierte del inicio o del término del libro en cuestión (*Ici commence le ... livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit, Ici finit le ... livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit*), quedando de esta manera perfectamente delimitado cada libro, al verse separado de los otros por un muro de palabras. Esta ordenación, un tanto rígida, ha provocado que algunos críticos hayan defendido la ausencia de conexión entre los distintos libros del *Gaspard*. Así, para John Simon la organización interna del *Gaspard* se halla gobernada por la existencia de grupos o ciclos temáticos comunes que provocarían la aparición de los seis libros ya mencionados del volumen, sin que exista progresión alguna entre los poemas de cada ciclo, y mucho menos entre los diferentes ciclos, con lo que, en opinión de Simon, se crearía una inmovilidad (o, al menos, una impresión de inmovilidad) casi absoluta en el interior de la obra²⁸³.

²⁸² No sabemos si será o no coincidencia, pero lo cierto es que la agrupación de los diferentes poemas del *Gaspard* parece estar regida por una extraña cadencia, en un primer momento ascendente (de nueve se pasa a diez, y de diez a once), y posteriormente descendente (de ocho se pasa a siete, y de siete a seis), de tal forma que no existe nunca repetición en el número de poemas de cada libro. ¿Cuál puede ser la significación de esta curiosa ordenación? ¿Se nos está indicando de este modo que el volumen de poemas tiene un impulso ascendente (creador) que alcanza su culmen en el tercer libro (lo que le revestiría de un valor especial), para después ir poco a poco apagándose hasta llegar a la melancolía final de *Silves*? Esta hipótesis, aunque sumamente sugerente, es, en realidad, difícil de confirmar.

²⁸³ Cfr. *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987, p. 211.

Por otra parte, los poemas se ven a su vez divididos en estrofas separadas por espacios en blanco, y precedidos por uno o dos exergos, como ya señalamos en el capítulo anterior. El número de estrofas oscila entre las cuatro (en dos ocasiones: *Les lépreux* y *A un bibliophile*, pp. 174-175 y 176-177) y las catorce (en *Les muletiers*, pp. 185-187), si bien la cifra más habitual es la de seis estrofas (en un total de treinta y tres casos sobre los cincuenta y tres posibles, contando las dos dedicatorias)²⁸⁴. En definitiva, más del 60% de los poemas presentan esta misma distribución en seis estrofas, lo que ha suscitado todo tipo de reflexiones por parte de la crítica en busca de una explicación para tal fenómeno. De entre todas las interpretaciones que se han dado en los numerosos estudios sobre la obra de Bertrand, existen tres que, a nuestro juicio, han conseguido aclarar este hecho de manera plenamente satisfactoria, de tal modo que podemos darlas en su conjunto y combinándolas como buenas y, en gran medida, como definitivas, sin excluir otras posibles que vinieren en un futuro.

²⁸⁴ Para los amantes de las estadísticas y de los números exactos, apuntaremos que la distribución final queda como sigue: dos poemas de cuatro estrofas, cinco de ocho, treinta y tres de seis, tres de siete, uno de ocho, uno de once y otro de catorce. Hay, asimismo, cuatro poemas que combinan la forma estrófica con el diálogo, por lo que resulta difícil establecer si cada frase ha de ser considerada como una estrofa o no (se trata de *Les flamands*, *La chasse*, *Les reîtres* y *Les Grandes Compagnies*, pp. 164-165, 166-167, 168-169 y 170-173, todos ellos pertenecientes al cuarto libro *Les chroniques*). En último extremo, las frases de los diálogos también son separadas por espacios en blanco. Existen otros poemas dialógicos que, sin embargo, se estructuran claramente en estrofas, como sucede con *Les gueux de nuit*, *Scarbo*, *Maitre Ogier*, *La poterne du Louvre* o *Les muletiers* (pp. 111-112, 135-136, 159-160, 161-163 y 185-187). En cuanto a los trece poemas de *Pièces détachées*, señalemos de paso que el predominio de las seis estrofas se confirma una vez más (dos poemas de cinco estrofas, ocho de seis, dos de siete y uno de nueve).

La primera y la más comúnmente aceptada es la de Suzanne Bernard. Para Bernard, Bertrand divide sus poemas en seis estrofas (en las que introduce frecuentemente, como veremos, múltiples elementos rítmicos: simetrías, estribillos, paralelismos, anáforas) siguiendo el modelo de la balada popular, y más en concreto de la balada inglesa, traducida en prosa, como ya sabemos, por Loève-Weimars²⁸⁵. Bertrand, en su afán por escribir poesía en prosa y ante la falta de otros modelos, se inspirará aún excesivamente en las estructuras formales del verso y de la prosa poética, a pesar de la indudable modernidad de su proceder y de la gran diferencia en los resultados. Guérin, por su parte, necesitará igualmente apoyarse en una sólida estructura fónica al escribir *Le centaure*, aunque en su caso ya no sea deudor de la balada en prosa. Habrá que esperar, así pues y como ya quedó indicado en el capítulo 1.1.4., a la llegada de Baudelaire para que el poema en prosa adquiriera toda su carga sémica, desprovisto de una vez por todas de cualquier tipo de muletas fónicas que lo emparenten con el verso y que pretendan justificar su existencia como poesía.

La explicación más novedosa, y, desde luego, la más original es, no obstante, la de Réjane Blanc. Para Blanc, la reiterada utilización de seis estrofas en los poemas de Bertrand se corresponde con la concepción alquímica de la

²⁸⁵ Cfr. "Aloysius Bertrand et la naissance du genre" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 62-63.

escritura que nuestro autor tiene. Semejante a la materia, que ha de pasar por seis estadios antes de convertirse en oro, el poema ha de recorrer también seis etapas previas (cada una de las estrofas) a su conversión en una forma perfecta (el séptimo estadio, el oro, el poema acabado)²⁸⁶. Ya hemos señalado en otra parte de esta tesis que las continuas interpretaciones alquímicas de Blanc nos parecen del todo excesivas, si bien, en este caso, no creemos que sea imposible que Bertrand pensase, de modo incluso consciente, en la alquimia a la hora de componer sus poemas de seis estrofas. Cabe recordarse también que el número de libros del *Gaspard* es precisamente seis, con lo que dicho número parece cobrar una importancia simbólica más que notable. El seis es, asimismo, el número del Diablo, de modo que la obra de Bertrand queda toda ella bajo el signo de Satanás.

Sin embargo, de las tres interpretaciones que indicábamos al comienzo de este análisis la que más nos fatísface con gran diferencia es la de David Scott. Scott defiende que el uso de esta forma fija (un epígrafe y seis estrofas) permite al poema adaptarse a las dimensiones de una página, que cumple, así, la misma función que la tela de un cuadro²⁸⁷. El poema, como la pintura, queda enmarcado dentro de la página y puede ser aprehendido de una sola ojea-

²⁸⁶ Cfr. *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 28.

²⁸⁷ Cfr. "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, p. 127.

da, creándose de esta manera un efecto pictórico más. Lamentablemente, las más recientes ediciones del *Gaspard* se han hecho siempre en libro de bolsillo, lo que evidentemente abarata su adquisición, pero impide al mismo tiempo que los poemas queden realmente enmarcados. En estas ediciones, el poema sobrepasa siempre el marco de la página, motivo por el cual el efecto pictórico se rompe irremisiblemente. En apoyo de la teoría de Scott habría que indicar que, de hecho, la práctica totalidad de los poemas de Bertrand ocupan el mismo espacio tipográfico (una página y media en las ediciones de bolsillo). En efecto, los treinta y tres poemas de seis estrofas, los dos de cuatro (que, al tener estrofas mucho más largas, alcanzan la misma extensión que los otros), los ocho de cinco, los tres de siete, el de ocho (*Le marquis d'Aroca*, que con estrofas un poco más cortas consigue adaptarse a la dimensión exigida) y dos de los no puramente estróficos (*Les flamands* y *La chasse*), es decir, un total de cuarenta y nueve poemas sobre cincuenta y tres (algo más del 90%), tienen aproximadamente una amplitud similar. Sólo cuatro poemas sobrepasan el marco de la página: *La poterne du Louvre*, *Les reîtres* (por sólo media página), *Les Grandes Compagnies* (el más largo de los poemas de Bertrand -cuatro páginas en edición de bolsillo- se encuentra dividido en tres apartados, cada uno de los cuales tiene la extensión de un poema; podría pensarse por lo tanto que se trata de tres poemas unidos en uno, o lo que es lo mismo de un tríptico cuyas partes constituyen por separado una pintura diferente) y *Les muletiers* (pp. 161-163, 168-169, 170-173 y 185-

187). Nos parece, pues, sobradamente probado que Bertrand pretendía que sus poemas se adaptasen a una determinada extensión (la de la página), y con una determinada función: hacer de cada poema un verdadero cuadro.

Por lo visto hasta ahora, el *Gaspard* da la impresión de ser un libro que se construye sobre fragmentos carentes de una unidad estructurante. En efecto, tenemos seis libros que, en principio y según buena parte de la crítica, se encuentran aislados entre sí; dentro de cada libro, hallamos un número de poemas que, a su vez, no parecen tener relaciones los unos con los otros; y, por último, en cada poema, existen varias estrofas separadas por espacios en blanco. De esta forma, el *Gaspard* se asemejaría a un mosaico en el que cada piedra (cada imagen de un inmenso cuadro coral) tendría un valor en sí. Es indudable que Bertrand alza su obra apoyándose en una estética de lo fragmentario, lo que en realidad constituye uno de sus principales atractivos, como muy acertadamente señala Raymond Schwab:

le *charme* du fragment est le premier secret de l'action exercée par *Gaspard*. L'auteur avait su préparer un art du fragment pour un âge du fragmentaire.²⁸⁸

²⁸⁸ "L'aventure d'Aloysius Bertrand", *La bouteille à la mer. Cahier de poésie*, Paris, Oct. 1.945, p. 18.

Resulta, así pues, evidente que Bertrand crea su *Gaspard* sobre fragmentos y, desde luego, con la voluntad de provocar un efecto de fragmentación, si bien no creemos que ese afán fragmentario carezca de un proyecto escritural unitario. Ya veremos un poco más adelante de qué manera la obra de Bertrand cobra una unidad en un primer momento insospechada. En todo caso, y esto es en esta parte de nuestro estudio lo que más nos interesa, esta estética de la fragmentación consigue engendrar una atmósfera de misterio, suscitada por el paso de una estrofa a otra, de un poema a otro, de un libro a otro mediante una especie de salto en el que faltan las bisagras intermedias. Al eliminarse los intervalos textuales, se crea, en palabras de Schwab, "un secret du non-dit"²⁸⁹, en el que la ausencia de determinados elementos y desarrollos cobra una significación tan importante como la presencia de otros. Guy Chambelland asocia este uso sistemático de lo fragmentario con otra de las características de la escritura bertrandiana: la sugerencia. Veamos qué nos dice al respecto Chambelland:

Cette façon de montrer les faits par bribes, par tranches, comme vus de loin, ou du haut d'une cathédrale (voyez le *Maçon*), comme par une porte entrouverte un moment, comme ces intérieurs entrevus d'un train en marche a quelque chose de troublant. A dire moins, il suggère plus.²⁹⁰

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ "Littérature et poésie", *Le pont de l'épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, p. 72.

Sin lugar a dudas, la estética de la fragmentación nos lleva directamente hacia una estética de la sugerencia, que ya estudiamos con respecto del tiempo referencial de *La tour de Nesle* (cfr. capítulo 1.2.3. de esta tesis) y que volveremos a estudiar unas páginas más adelante, cuando nos detengamos a analizar el avance temporal en *Le maçon*.

La estructura rítmica de los poemas en prosa de Bertrand presenta una gran variedad y riqueza, como muy acertadamente ha estudiado Guacira Marcondes Machado²⁹¹. Lo esencial de la estructura rítmica del *Gaspard* es el uso de simetrías, bien a lo largo de todo el poema (como sucede en *Harlem* o en *Les cinq doigts de la main*, pp. 87-88 y 97-98), bien en determinadas estrofas, con toda una serie de combinaciones posibles. Dentro de estas posibilidades combinatorias es factible encontrar la repetición de formas simétricas únicamente en las primeras estrofas (*Le capitaine Lazare*, pp. 91-92); en la primera y en la última (*L'alchimiste* y *Encore un printemps*, pp. 101-102 y 211-212); sólo en la última estrofa (*La tour de Nesle*, pp. 115-116); en el interior de una estrofa suelta (*Mon bisaïeul*, pp. 147-148); o en las estrofas centrales del poema (*La chambre gothique* y *La chanson du masque*, pp. 133-134 y 196-197). De la misma manera, es asimismo posible hallar estructuras aún más complejas, como en *Un rêve* (pp. 145-146), en donde se producen

²⁹¹ "Aspectos da Modernidade em *Gaspard de la Nuit*", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, vol. XXIV, 1.984, p. 67.

combinaciones de varios tipos de simetrías. Otra forma de repetición, mucho más espectacular, aunque también menos frecuente, es el uso de estribillos (en *La chasse* o en *La messe de minuit*, pp. 166-167 y 125-126), lo que nos remite al origen del poema en prosa y a su relación con la traducción de baladas extranjeras y con la pseudotraducción, ya estudiada anteriormente. En último término, la función de todas estas estructuras simétricas es siempre la misma: crear un estilo tenso, lento, repetitivo, que dé la sensación de inmovilidad.

Suzanne Bernard ha asociado esta utilización de estructuras simétricas y de estribillos a la obsesión bertrandiana por el paso del tiempo. El poema, forma perfecta que, en opinión de Bernard, intenta abolir la temporalidad, no puede, no obstante, substraerse al avance temporal, por lo que para poder existir tendrá que buscar una solución capaz de unir inmovilidad y movimiento, eternidad y tiempo. En Rimbaud, la solución sería la negación total de la temporalidad, mientras que en Bertrand habría un intento por gobernar ese tiempo destructor mediante una forma, a través de un ritmo repetitivo²⁹². No estamos de acuerdo con la teoría de Bernard según la cual todo poema excluye necesariamente la existencia de tiempo, pero sí nos parece acertada su interpretación del ritmo en Bertrand. Esa búsqueda ofuscada de una inmovilidad formal sólo puede encontrar su justificación en el terror que a Bertrand le inspira el devenir temporal.

²⁹² *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, p. 443.

Hay un último aspecto en relación con el estilo del *Gaspard* que la crítica ha resaltado especialmente: el uso por parte de Bertrand de un lenguaje nominal en el que no existen prácticamente verbos de movimiento. Monique Parent, en su estudio sobre el poema en prosa (estudio sin lugar a dudas interesante a pesar de la presencia en sus páginas de una cierta confusión, producto de su excesivo afán estadístico) subraya el carácter abiertamente nominal del discurso bertrandiano. En efecto, en los poemas de Bertrand encontramos un 60% de sustantivos frente a la escasa proporción de verbos (apenas un 18%), lo que le diferencia no sólo del discurso normal cotidiano, sino también del de la poesía lírica del Romanticismo (entiéndase la poesía en verso) y del de la prosa del siglo XIX²⁹³. La frase simple es presa frecuente de exclamaciones y de rupturas estilísticas provocadas por la aparición de guiones que separan las diferentes oraciones nominales. Estas frases simples y nominales no buscan la expresión de una acción, sino que se limitan a mostrar un espectáculo, la presencia callada de unos objetos sobre los cuales no se hace ningún tipo de juicio moral ni intelectual. El estilo nominal redundante, en definitiva, en la creación de una impresión pictórica que Bertrand ansía a toda costa.

²⁹³ Cfr. "La technique du poème en prose" in *Saint- John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*. Paris: Klincksieck, 1.960, pp. 22-25.

Para mostrar cuál es la pauta de Bertrand, hemos seleccionado las dos primeras estrofas de *Le deuxième homme*, en donde el estilo nominal alcanza un desarrollo amplísimo. Veamos:

Enfer! -Enfer et paradis! -cris de désespoir! cris de joie! -blasphèmes des réprouvés! concerts des élus! âmes des morts, semblables aux chênes de la montagne déracinés par les démons! âmes des morts semblables aux fleurs de la vallée cueillies par les anges!

*

Soleil, firmament, terre et homme, tout avait commencé, tout avait fini. Une voix secoua le néant. -«Soleil! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.» -«Soleil! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat.» -Et le soleil ouvrit ses cils d'or sur le chaos des mondes.²⁹⁴

Como fácilmente puede observarse, en la primera estrofa asistimos a la eclosión de un estilo nominal puro, con uso de exclamaciones y guiones que interrumpen cualquier posible desarrollo narrativo. En la segunda estrofa, los seis verbos utilizados (ninguno de ellos de movimiento) empalidecen ante los dieciocho sustantivos, a la vez que se reitera la ruptura estilística con nuevas

²⁹⁴ *Gaspard de la Nuit*, p. 213.

exclamaciones y guiones. El procedimiento es repetido en muchísimos poemas de Bertrand, alcanzándose siempre el mismo efecto de inmovilidad.

Así pues, todos los aspectos analizados hasta este instante convergen manifiestamente en la gestación de una misma sensación de inmovilidad, unida a un intento de anulación del devenir temporal. Por este motivo, a estas alturas de nuestro análisis de la estructura formal, pensamos que ya va siendo hora de empezar a estudiar la coordenada temporal de varios de los poemas del *Gaspard* como paso previo al examen de la dinámica general del texto, para poder advertir de este modo si existe en esta obra un verdadero avance del tiempo, o si, como pretende la mayor parte de la crítica (y como parece que desea el propio Bertrand), el tiempo se ha visto definitivamente abolido. Para ello nos vamos a detener en dos poemas, *Le maçon* y *La chasse*, en el primero porque estimamos que se trata del más acabado ejemplo de intromisión lenta e imperceptible de la temporalidad en un poema que ambiciona construirse hacia la eternidad (la inmovilidad); y en el segundo porque ha sido citado a menudo por la crítica bertrandiana como modelo de poema repetitivo e inmovilista. Comencemos, pues, con *Le maçon*:

LE MAÇON

Le maître maçon.- Regardez ces bastions,

ces contreforts; on les dirait construits pour l'éternité.

SCHILLER, *Guillaume Tell*.

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé, -si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanache de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.²⁹⁵

En este primer poema, asistimos a una pausada pero inexorable intrusión del devenir temporal, intrusión que se va a ver asociada, en un *crescendo* destructor, a la violenta aparición del campo temático de la Muerte. Veamos el poema estrofa por estrofa. En la primera estrofa, el albañil Abraham Knupfer parece instalado en una eternidad triunfante, generada por el gozo de la acción creadora ascendente ("si haut"), de la que el tiempo está por completo ausente.

La segunda estrofa introduce un primer instante de inquietud y duda, al advertirse en ella la presencia de un fenómeno temporal, débilmente sugerido, pero indudablemente efectivo. Knupfer ve "les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries...". La mención al abismo introduce una idea de vértigo descendente que se contrapone con la energía ascendente de la primera estrofa, a la vez que la referencia al agua que cae desde las tarascas consigue inculcar en el lector ese sentimiento de devenir temporal que aparece siempre con la lluvia.

²⁹⁵ *Gaspard de la Nuit*, pp. 89-90.

La tercera estrofa está ya claramente marcada por una temporalidad que avanza inquebrantable: el albañil ve "les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers". Mientras que en la estrofa anterior la lluvia era el principal elemento de una temporalidad aún balbuceante, en este caso nos encontramos con un sol que seca las fuentes de los patios de los palacios, es decir, un vigoroso sol de verano, con lo que se ha producido un significativo progreso en el desarrollo del tiempo, progreso que admite dos interpretaciones. La más simple, aunque también, para nosotros, la menos satisfactoria, nos permitiría considerar que la lluvia ha cesado, dejando paso a un sol abrasador: el avance temporal se produciría únicamente en el espacio del mismo día. La segunda interpretación es algo más arriesgada, pero, asimismo, mucho más seductora: de una estación de lluvias (el otoño o el invierno) se ha pasado a otra de gran calor (el verano), de tal manera que Abraham Knupfer sería una especie de demiurgo (¿Dios?, ¿el Diablo?) que construye su catedral impávido ante el paso del tiempo.

Mucho más diáfana es la segunda aparición de la temporalidad en esta estrofa: los pilares de los monasterios hacen las veces de reloj de sol, al marcar con sus sombras el paso del tiempo. En esta ocasión, a pesar de que seguimos dentro de la misma atmósfera en la que las cosas se sugieren, no se dicen, la referencia temporal parece del todo indiscutible.

Las estrofas cuarta y quinta no contienen ningún elemento temporal, si bien las alusiones al tema de la guerra ("Les troupes impériales", "un cavalier", "des soudards") les impiden desarrollarse en la placidez ascendente de la primera. En ambas estrofas hallamos acciones y gestos violentos: "[le] cavalier tambourine" ("tambouriner" podría ser interpretado como un acto lúdico y festivo, pero el contexto y sobre todo la evolución posterior de los hechos nos hacen pensar que se trata de una preparación para la guerra), "[les] soudards... criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois". De esta forma, el tema de la guerra, que en las estrofas anteriores había visto la luz sólo tímidamente ("échafaudé" = de "échafaud", andamio, pero también patíbulo; "[le] tiercelet", pájaro de caza; "les fortifications"), cobra definitivamente cuerpo.

La última estrofa supone un estallido final de tiempo, con la irrupción definitiva de la noche ("le soir"), con todo lo que eso conlleva. La noche trae igualmente consigo el fracaso de la acción ascendente de la primera estrofa, dado que la catedral acaba "couchée les bras en croix" (imagen que metafórica desde luego, pero no sólo, la planta de la catedral), lo que implica la sustitución de la verticalidad (que era ascensión creadora, y también abismo) por una horizontalidad de muerte. El tema de la guerra, que había ido evolucionando de lo implícito a lo explícito, termina por imponerse en la última frase ("il aperçut... un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait

comme une comète dans l'azur"), lo que sirve también de introducción al tema de la Muerte, ya que la guerra (y, de hecho, todos los campos temáticos) desemboca indefectiblemente en la Muerte. En la obra de Bertrand, toda temporalidad se encuentra siempre unida, de uno u otro modo, al tema de la Muerte, en la que el poeta se ve finalmente sumergido por causa de este devenir temporal. El lector habrá podido percibir cómo el avance temporal del poema se ha ido construyendo a partir de componentes implícitos, sugeridos, y nunca sobre la certidumbre.

La chasse, por su parte, presenta una dinámica temporal algo distinta. En una primera lectura, la repetición del estribillo ("El la chasse allait, allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois"), y a pesar de las leves modificaciones que sufre en la segunda y tercera repetición ("et la chasse toujours allait"; "et la chasse n'allait plus"), provoca una falsa impresión de circularidad: el poema parece no avanzar, da la sensación de replegarse sobre sí mismo, de volver reiteradamente al punto de partida. Lo cierto es que esas leves modificaciones son las que ponen de manifiesto el progreso en el tiempo de la acción del relato, convirtiéndose así en auténticas bisagras narrativas. Pero veamos el poema:

LA CHASSE

(1.412)

Allons! courre un petit le cerf, ce luy dist-il.

Poésies inédites.

Et la chasse allait, allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois, les varlets courant, les trompes fanfarant, les chiens aboyant, les faucons volant, et les deux cousins côte à côte chevauchant, et perçant de leurs épieux cerfs et sangliers dans la ramée, de leurs arbalètes hérons et cigognes dans les airs.

—«Cousin, dit Hubert à Regnault, il me semble que, pour avoir scellé notre paix ce matin, vous n'êtes guère en gaité de coeur?»

—«Oui-dà! lui répondit-on.»

Regnault avait l'oeil rouge d'un fou ou d'un damné; Hubert était soucieux; et la chasse toujours allait, toujours allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois.

Mais voilà que soudain une troupe de gens de pied, embusqués dans la baume des fées, se rua, la lance bas, sur la chasse joyeuse. Regnault dégaina son épée et ce fut —signez-vous d'horreur! pour en bailler plusieurs coups au travers du corps de son cousin, qui vida les étriers.

«Tue, tue! criait le Ganelon.»

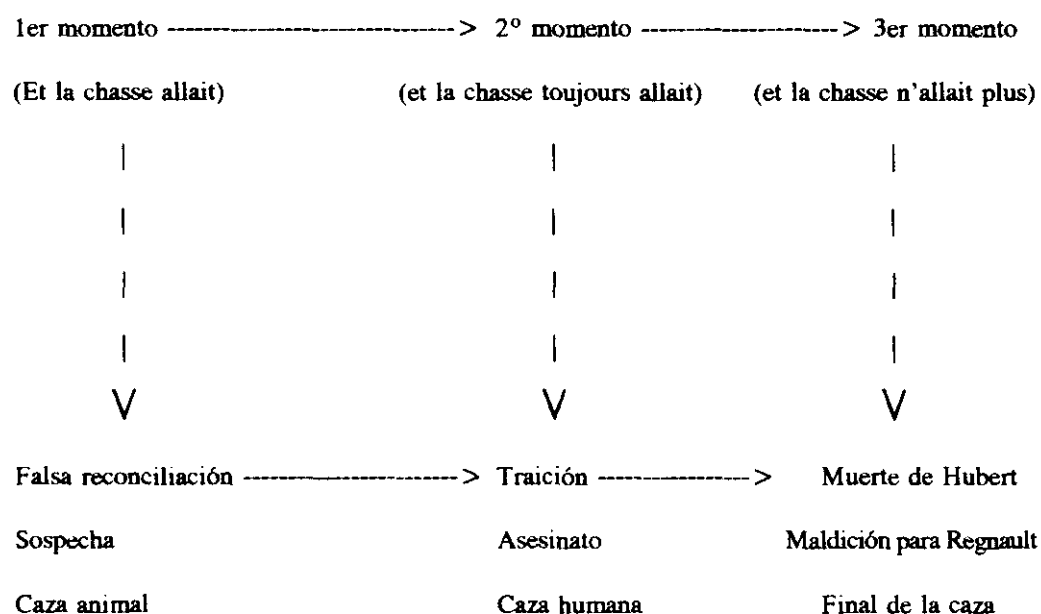
Notre-Dame, quelle Pitié! -et la chasse n'allait plus, claire étant la journée par les monts et les vaux, par les champs et les bois.

Devant Dieu soit l'âme d'Hubert, sire de Maugiron, piteusement meurtri le troisième jour de juillet, l'an quatorze cent douze; et les diables aient l'âme de Regnault, sire de l'Aubépine, son cousin et son meurtrier! Amen.²⁹⁶

El poema se estructura en torno a tres momentos temporales que evolucionan siguiendo la propia transformación de la caza. En el primer momento, Hubert y su primo Regnault aparecen cazando tras haber sellado su reconciliación (evento extradiegético): todo tiene el aspecto normal de una cacería de animales ("les varlets", "les trompes", "les chiens", "les faucons", [les] cerf et [les] sangliers", "[les] arbalètes", [les] hérons et [les] cigognes"). Encontramos, no obstante, un elemento que nos avisa de la falsedad de la reconciliación y que hace nacer en nosotros la sospecha: "l'oeil rouge d'un fou ou d'un damné" de Regnault. En el segundo momento, la cacería animal se ha transformado en una cacería humana en la que la pieza a cobrar es Hubert. La traición de Regnault acaba con la muerte de su primo. El tercer y último momento no hace sino confirmar la muerte de Hubert, al mismo tiempo que se eleva al cielo una plegaria por su alma y se lanza una maldición sobre el

²⁹⁶ *Gaspard de la Nuit*, pp. 166-167.

parricida. En el esquema que sigue a continuación podemos distinguir más claramente cuál es la evolución de los tres momentos temporales, y la utilización del estribillo para anunciar la entrada de un nuevo segmento narrativo.



Como hemos podido observar, el uso de un estribillo en el poema *La chasse* no sólo no ha impedido su avance temporal, sino que incluso lo ha facilitado. La circularidad y la inmovilidad temporal no son más que un efecto buscado, y nunca, bajo ningún concepto, un hecho real. Señalemos también de paso algo que el lector habrá sin lugar a dudas observado: el avance temporal en este poema de Bertrand va unido, al igual que en *Le maçon*, al surgimiento y triunfo del campo temático de la Muerte.

Así pues, y como es lógico en un texto literario, que no puede de ningún modo excluir un cierto, aunque sea mínimo, desarrollo temporal, todos los poemas del *Gaspard de la Nuit* sufren la presencia, a menudo implícita y callada, del tiempo. Muy frecuentemente el devenir temporal estará en relación directa con la aparición de un estribillo o anáfora que no hace sino pausar la dinámica del texto. Así sucede en *La chasse*, pero también en *La chambre gothique* (pp. 133-134), en donde la repetición "si ce n'était que..." va marcando la evolución interna de la pesadilla, y con ello el avance de la noche. En su análisis del poema *Le fou* (pp. 137-138), Paolo Budini ha mostrado claramente cómo la repetición de la palabra "lune" consigue evocar cinco momentos sucesivos de la noche y su transcurrir mágico²⁹⁷. En otras ocasiones, no obstante, el avance temporal no germinará tras un lento desarrollo provocado por la repetición de frases o palabras, sino que, bien al contrario, el equilibrio inicial se verá repentinamente interrumpido por la aparición de un elemento discordante que desequilibra una ensoñación armónica inicial; tal es el caso de *La barbe pointue*, *La viole de gamba*, *Les deux juifs*, *La sérénade* o *La ronde sous la cloche* (pp. 93-94, 99-100, pp. 109-110, 121-122 y 143-144), poemas estos cuyas coordenadas temporales han sido estudiadas por Richard Sieburth²⁹⁸. Como en los poemas que contienen un discurrir lento

²⁹⁷ Cfr. "Le Fou di Bertrand", *Annali dell'Istituto Universitario de Lingue Moderne. Sede di Feltre*, 1.972, p. 179.

²⁹⁸ Cfr. "Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston Univ., vol. XXIV, n° 2, summer 1.985, p. 244.

de temporalidad, en estos otros el avance temporal viene dado por una agresi3n relacionada directa o indirectamente con el campo temático de la Muerte.

En 3ltimo caso, lo que nos parece ya totalmente indiscutible es que los poemas de Bertrand no son (no consiguen ser) cuadros inm3viles de los que est3 desterrado cualquier tipo de *progresi3n temporal*. La inmovilidad en la obra de Bertrand es deseada, pero l3gicamente no lograda. Tambi3n nos parece digno de reseñarse el v3nculo indeleble que Bertrand establece entre temporalidad y Muerte, aspecto que tendremos que desarrollar m3s en profundidad en nuestro estudio de los niveles temático y noémico.

Una vez comprobado que los poemas del *Gaspard* tienen individualmente una estructura dinámica, nos compete ahora analizar cuál pueda ser el comportamiento general de todo el volumen. Ya hemos visto que la mayor parte de la cr3tica ha defendido pertinazmente que los distintos libros del *Gaspard* aglutinaban una serie de poemas bajo un tema general sin que existiera ning3n tipo de relaci3n entre ellos. Nosotros, sin embargo, no creemos que sea posible la existencia de un volumen de poemas que no tenga una voluntad unificadora, motivo por el cual nos hemos decidido a examinar los seis libros del *Gaspard* y los temas que en ellos estaban contenidos con la intenci3n de buscar los nexos que nos permitan pasar de un libro a otro de forma natural, sin sobresaltos temáticos. Hemos descubierto así que en cada uno de ellos existía

un tema central en torno al cual giraba en gran medida el resto del libro, si bien ese tema central no era en modo alguno el único que se podía encontrar en el libro correspondiente. Los diferentes libros del *Gaspard* engloban también otros temas secundarios, en ocasiones presentes únicamente en un solo poema, lo que nos permite el paso de un libro a otro, al actuar estos temas secundarios como engastes. Repasemos, así pues, aunque sólo sea superficialmente, en espera del análisis más pormenorizado que llevaremos a cabo en el capítulo 2.2. de esta tesis, uno a uno los seis libros en cuestión con el fin de dejar claro cuáles son los temas centrales y los temas secundarios que nos remiten a otros libros.

En el primer libro, el tema central parece ser *Flandes*, o, más en concreto, un cierto *pintoresquismo del Norte*, dado que algunos de los poemas (*Le maçon* y *La barbe pointue*, pp. 89-90 y 93-94)) pudieran desarrollarse en Alemania. En todos los poemas está presente el campo temático del pasado, no un pasado ubicado en la Edad Media, sino en el siglo XVII, y en todos existe también un referente pictórico explícito, habida cuenta de que se encuentran agrupados bajo el título genérico de *Ecole flamande*. Algunos temas aparecen puntualmente dentro de los diversos poemas, como vamos a ver a continuación. El campo temático de la marginalidad es tal vez el más reiterativo, presente en la mayoría de los poemas de este libro, aunque no creemos que pueda considerarse un tema central, puesto que no es posible encontrarlo en

todos los poemas y, sobre todo, porque no se constituye en el eje primordial de los poemas en los que aparece. La marginalidad en este libro suele ser un tanto bufonesca (cfr. *Le capitaine Lazare*, *Les cinq doigts de la main* o *La viole de gamba*, pp. 91-92, 97-98 y 99-100), a pesar de que en algunos poemas ya aparezca en relación directa con el campo temático de la muerte, como ocurre en *Le maçon* (pp. 89-90). Otros temas son ya sí realmente secundarios, al no manifestarse más que en uno o dos textos del conjunto, lo que les convierte en prolepsis de futuros poemas. Así sucede con el campo temático de la noche, ligado a lo fantástico, que podemos descubrir en el poema *Départ pour le sabbat*. Este poema no se diferencia en nada de los incluidos en el libro tercero del *Gaspard*, razón por la cual podemos considerarlo como un poema proléptico. *L'alchimiste* ofrece una complicación algo mayor, ya que en parte pudiera ser considerado un poema fantástico, pero también, y en nuestra opinión básicamente, un poema metadiscursivo sobre el tema del poeta. El tema de la guerra sólo lo hallamos en *Le maçon*, poema este que pudiera estar incluido perfectamente en *Les chroniques* y que, de este modo, anuncia dicho libro.

El segundo libro tiene como tema central *la ciudad medieval*. De nuevo el pasado juega un papel primordial, si bien en este caso se trata ya de la Edad Media. La ciudad medieval engendra toda una variada gama de marginales, que, como en el libro anterior, introduce el campo temático de la mar-

ginalidad. Junto a la marginalidad burlesca del primer libro (cfr. *Le raffiné* o *Messire Jean*, pp. 117-118 y 123-124), encontramos igualmente una marginalidad mucho más agresiva y violenta (*Les deux juifs* o *La tour de Nesle*, pp. 109-110 y 115-116). Volvemos asimismo a encontrarnos con el tema de la guerra (*La tour de Nesle*) y con el de la noche fantástica (*Le falot*, pp. 113-114), que una vez más cumplen una función proléptica, al tiempo que aparece de un modo más explícito que en el libro anterior el tema metadiscursivo del poeta en *Le bibliophile*.

El tercer libro es sin duda alguna el más compacto temáticamente. Existe un único tema, *la noche fantástica*, sin que sea posible hallar ningún tipo de digresión temática que altere la unidad interna del libro. *La Nuit et ses prestiges* es de hecho el centro de todo el volumen de poemas, con todo lo que ello conlleva, como veremos unas páginas más adelante.

En el cuarto libro, volvemos a encontrarnos con el campo temático del pasado medieval, con la diferencia de que en este caso el tema de la ciudad está casi por completo ausente (sólo dos poemas contienen dicho tema: *Maître Ogier* y *La poterne du Louvre*, pp. 159-160 y 161-162). En realidad, el tema central de este libro no es otro que el de *la guerra*, que en los libros primero y segundo no eran más que breves prolepsis de lo que ahora descubrimos. La guerra también sirve para introducir el campo temático de la marginalidad,

marginalidad que en este instante ve la luz de un modo mucho más violento que la anteriormente reseñada, al hallarse definitivamente unida al campo temático de la Muerte. La marginalidad nos avanza igualmente en el poema *Les lépreux* (pp. 174-175) un tema apenas esbozado que en el libro sexto ocupará un espacio mucho mayor: el tema del desierto. En este caso, su vinculación al campo temático de la marginalidad (representado en los leprosos) es total, lo que nos mueve a considerarlo como un subtema carente de una verdadera autonomía. En el libro sexto, las circunstancias de este tema se modificarán sensiblemente, como veremos. Nuevamente aparece en este cuarto libro el tema de la noche fantástica: el poema *La poterne du Louvre* (pp. 161-162), a pesar de su resolución final realista, comparte el mismo tono de los poemas del tercer libro, lo que le permite configurarse como analepsis de dicho libro. En el poema *A un bibliophile* (pp. 176-177), vuelve a repetirse el tema meta-discursivo del poeta, tema que, como hemos ido viendo, no se concentra en ninguno de los libros del *Gaspard*, y que sólo podemos encontrar de un modo disperso dentro del volumen.

El quinto libro recoge un nuevo espacio pintoresco, aunque ahora no se trate ya de un pintoresquismo nórdico, sino bien al contrario centrado en *España e Italia*. El pintoresquismo del Sur resulta ser mucho más agresivo que el del Norte, como lo demuestra la presencia constante de asesinatos y de actos violentos a lo largo y a lo ancho de este quinto libro, o, al menos, en

los poemas dedicados a España. De hecho, el tema de España resulta ser mucho más fructífero que el de Italia (cinco poemas españoles por sólo dos dedicados a Italia). Entre los poemas con desarrollo diegético en Italia, hay uno que pudiera tener una relación (puede que sólo sea indirecta) con el tema de lo fantástico (en esta ocasión, ya no vinculado al campo temático de la Noche). Nos referimos a *Padre Pugnaccio* (pp. 194-195), en donde lo fantástico está en conexión con la *Commedia dell'Arte*, de tal modo que Bertrand establecería así un enlace sutil entre este poema y *La viole de gamba*.

Si se observa con detenimiento la evolución interna de los libros hasta ahora analizados, podremos concluir que los cinco primeros presentan una estructura perfectamente simétrica. El primero y el quinto tienen como centro temático el pintoresquismo espacial, mientras que el segundo y el cuarto se situarían en el pasado medieval francés (es decir, en un extrañamiento en el tiempo, frente al extrañamiento en el espacio de los otros dos libros). El libro tercero sería el eje de toda la composición, con lo que el campo temático de la Noche y su sucesión de horrores cobraría una relevancia más que significativa. El tránsito de los libros primero a quinto y segundo a cuarto estaría marcado por un incremento del grado de violencia dentro del campo temático de la marginalidad, y, por lo tanto, por una presencia cada vez más explícita del campo temático de la Muerte.

El sexto libro supone, de esta forma, una fuerte ruptura, y no sólo por alterar la estructura simétrica que tan hábilmente había sido construida en los libros anteriores, sino también porque provoca un brusco cambio de temática y de tono. Cabría preguntarse por qué Bertrand, tras cinco libros en los que la marginalidad, el extrañamiento espacio-temporal y lo fantástico habían logrado crear un universo temático coherente y personal, de repente adopta un tono melancólico del que desaparece por completo la marginalidad (al menos en apariencia), lo burlesco y el pintoresquismo (e incluso casi lo fantástico, con excepción del poema *Jean des Tilles*, pp. 205-206); por qué motivo Bertrand, dejando de lado sus obsesiones morbosas y fantasmales, se inclina ahora por el campo temático de la Naturaleza, ausente prácticamente del resto de los libros (aunque no del Primer Prefacio, como recordará el lector).

Tal vez quepa pensar que este cambio se debe únicamente a la necesidad de completar la búsqueda que ya nos fuera anunciada en el Primer Prefacio a lo largo de toda la tópica temática de la escuela romántica, aunque para nosotros la razón de esta sorprendente elección sólo puede encontrarse en el desasegante resultado al que nos han conducido los otros cinco libros, con un *progresivo aumento de la violencia* y, de este modo, un *crescendo* del campo temático de la Muerte. La opción de la Naturaleza parece ser, por lo tanto, un último intento de salvación ante el fracaso existencial que han ido exhibiendo los otros campos temáticos. El tema de la Naturaleza introducirá, así pues,

una posibilidad de esperanza y de huida de la agresión permanente del entorno. El tema del refugio, de la soledad atormentada, pero al mismo tiempo necesaria y curativa, brotará de entre las páginas del *Gaspard* como una posible solución a todo el dolor arrastrado durante el resto del volumen. Sin embargo, esta eventualidad quedará finalmente rechazada en el último poema, que sirve de conclusión al sexto libro, pero también a todo el *Gaspard*. Estamos pensando, como el lector habrá adivinado sin dificultad, en *Le deuxième homme*, poema en el que el campo temático de la Muerte estalla, con la destrucción de la creación toda y con una inmersión concluyente y explícita en la desesperación. El tema de la Muerte, y con esto nos estamos adelantando a la conclusión de nuestro estudio del nivel temático, se convierte en el verdadero eje en torno al cual se estructura todo el *Gaspard de la Nuit*, y en el que acaban por desembocar todos los demás campos temáticos.

En definitiva y como recapitulación de lo que hemos ido exponiendo a lo largo de este capítulo, consideramos totalmente demostrada la falsedad de ciertas interpretaciones críticas que han defendido durante demasiado tiempo la ausencia de progresión textual y de interrelación entre los diferentes libros de *Gaspard de la Nuit*. Una obra literaria no puede ser, como han pretendido tantos críticos bertrandianos, una sucesión aislada de temas sin vínculo alguno entre sí. *Gaspard de la Nuit* fue construido (consciente o inconscientemente, poco importa) como una estructura orgánica unitaria cuya dinámica surge de

una búsqueda interna a través de un universo temático complejo y en el que se encuentra resumido no sólo el propio sentir de nuestro autor, sino también el de toda una escuela. El esquema que reproducimos al final de este capítulo (página 287) pretende mostrar cuál es esa evolución temática y cuáles son los vínculos que se establecen entre los diferentes libros del volumen, a partir de determinados temas que se van engastando, y que suscitan así el avance del texto.

El final de nuestro análisis de la estructura formal nos lleva directamente hacia dos conclusiones que se encadenan en una sola. *Gaspard de la Nuit* es una obra que pretende en todo momento crear una impresión de inmovilidad, de repetición, de ausencia de temporalidad. La consecuencia de este anhelo inmovilista (pero también, aunque parezca paradójico, su causa última) es la creación de un efecto pictórico, la construcción de lo que nosotros hemos denominado el poema-cuadro. Hasta este momento nuestro estudio del poema-cuadro ha sido francamente disperso y fragmentario, motivo por el cual pensamos que sería pertinente agrupar todas sus características en un análisis que tuviera una voluntad más sistemática. Por ello nos hemos decidido a incluir tras éste un nuevo capítulo en el que examinaremos cómo es el poema-cuadro inventado por Bertrand, y con el que concluiremos definitivamente nuestro estudio de la forma.

Junto al poema-cuadro, y, en cierto modo, enfrentado a él, dado que éste surge como un intento de eliminar la temporalidad, también hemos hallado un avance temporal tanto individual (en cada uno de los poemas) como colectivo (en el conjunto del volumen). Este devenir temporal está íntimamente asociado a la presencia y desarrollo del campo temático de la Muerte, como veremos en nuestro próximo estudio del nivel temático. Asimismo, es preciso señalar que la dinámica textual se construye en torno al universo temático, de tal manera que su progresión interna, con el gradual incremento del tema de la Muerte, que acabamos de ver someramente y que analizaremos en profundidad en el capítulo 2.2., constituye de hecho el principal elemento estructurante del *Gaspard de la Nuit*.

| Ecole flamande | Le vieux Paris | La nuit et ses prestiges | Les chroniques | Espagne et Italie | Silves | Le dernier homme |
|-------------------|---------------------|-----------------------------|-----------------|----------------------|----------------|---------------------|
| -Flandes (Norte) | -La ciudad medieval | -La noche | -La guerra | -España e Italia | -La Naturaleza | -Muerte |
| Pasado: s. XVII | Pasado: E.M. | Fantástico | Pasado: E.M. | Marginalidad | Refugio | Destrucción |
| Pintura | Marginalidad | | Marginalidad | Pintoresquismo | Desierto | Desesperación |
| Pintoresquismo | [Guerra] | | [Ciudad med.] | [Fantástico] | Melancolia | |
| Marginalidad | {Libro y poeta} | | [Fantástico] | ^ | Esperanza | |
| [Fantástico] | [Fantástico] | | {Libro y poeta} | | [Fantástico] | |
| [Alquimia] | ^ | | ^ | | | |
| [Guerra] | | | | | | |
| ^ | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

2.1.3. LA COMPOSICIÓN DEL POEMA-CUADRO

Que Bertrand tenía una concepción pictórica de la literatura lo sabemos casi desde el comienzo de esta tesis. Su inspiración en las Artes plásticas le llevó directamente a tomar prestadas imágenes pertenecientes a los grandes maestros a los que rinde homenaje en el Segundo Prefacio de su *Gaspard*, y con las que luego recompuso cuadros diegéticos como si de un *collage* se tratara, tal y como hemos visto en nuestro estudio de la intertextualidad pictórica. También en la estructura formal se servirá con frecuencia Bertrand de elementos pictóricos con una finalidad que hasta ahora sólo hemos esbozado levemente. Nos corresponde analizar en estos instantes cuáles son esos elementos pictóricos-formales y cuál pueda ser la función última de pictorialismo bertrandiano.

Helen Hart Goldsmith incluye a Bertrand en lo que Rémy de Gourmont definió, refiriéndose a Mallarmé, como *la manie typographique*, a causa del uso constante en su obra de espacios en blanco para separar los párrafos de los poemas y por la utilización de un muro de palabras ("ici commence...", "ici finit...") con los que pretende aislar los distintos libros del *Gaspard*²⁹⁹. El

²⁹⁹ Cfr. "Aloysius Bertrand and the typographical mania", *Kentucky Language Quarterly*, Lexington, 1.959, pp. 13-14.

fundamento de esta espacialización del texto en la obra de Bertrand se debe, en opinión nuestra y también de la mayoría de la crítica bertrandiana, al deseo de nuestro autor por crear un auténtico cuadro de palabras, a pesar de que algunos críticos malpensados sólo hayan visto en ello un intento por alargar el volumen y hacérselo así pagar mejor. Esta segunda interpretación nos parece del todo desdeñable, habida cuenta de la presencia inalterable de elementos pictóricos a lo largo del libro que justifican una concepción artística de la literatura por parte de Bertrand. La razón última de la permanente espacialización del texto en el *Gaspard* es muy otra, como vamos a ver a continuación.

David Scott ha defendido, a nuestro juicio de una manera un tanto exagerada, que esta espacialización del texto equivale de hecho a la que lleva a cabo Apollinaire en sus *Calligrammes*. Los espacios en blanco introducidos dentro del poema crearían de esta forma para Scott una especie de dibujo interno, aunque éste sea mínimo³⁰⁰. Nosotros no compartimos el criterio de Scott por un doble motivo: primero porque el posible dibujo creado a partir de la introducción de espacios en blanco en el papel es tan insignificante que apenas bastaría para poder suscitar la impresión de un cuadro; y segundo porque existen otros elementos pictóricos mucho más importantes dentro de la composición del poema. Así pues, para nosotros la explicación a la espaciali-

³⁰⁰ D. Scott, "La structure spaciales du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, v. XV, n° 59, Sept. 1.984, pp. 299-300.

zación del poema no sería tanto el deseo de crear un dibujo pictórico como el de separar las distintas imágenes de un lienzo, de tal modo que cada párrafo se correspondería, como señala acertadamente Shigeru Oikawa, con una parte del cuadro³⁰¹. En esta misma línea se ha manifestado Suzanne Bernard al afirmar que los espacios en blanco sirven para presentar aisladamente los diferentes aspectos de un cuadro:

Il supprime les descriptions, les transitions oiseuses, il présente *isolément* les différents aspects d'un tableau, les différentes phases d'une action; il ne fuit pas, il recherche au contraire l'effet de rupture [...].³⁰²

La fragmentación interna de los poemas y su tendencia a la inmovilidad, que ya fueron convenientemente estudiadas en el capítulo anterior, constituirían otras dos formas de crear un efecto pictórico, ya que al eliminar el movimiento (o mejor dicho, al intentar eliminar el movimiento) Bertrand conseguiría emparentarse con el lenguaje de las Artes plásticas, en el que la lectura sólo es posible mediante saltos en el espacio, y nunca en un discurrir temporal.

³⁰¹ Cfr. "Bertrand et le poème en prose", *Etudes de Langue et Littérature française*, Tokyo, mars 1.976, p. 59. Es preciso indicar que, en algunos poemas, como por ejemplo en *Harlem*, hay párrafos que contienen más de una imagen; en tal caso, a cada frase le correspondería una sola imagen.

³⁰² *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, p. 71. El subrayado es nuestro.

Si la espacialización del poema es básica a la hora de componer el poema-cuadro, no lo es menos el intento por enmarcarlo dentro de la página, aspecto este que ya analizamos también en el capítulo anterior y que fue magistralmente formulado por Scott³⁰³. La página sería, por lo tanto, el marco al que el poema bertrandiano pretende adaptarse, de ahí que la mayoría de los textos del *Gaspard* tengan seis estrofas, o un número aproximado, procurando siempre no excederse de una determinada extensión, la de la página. Tenemos, así, para empezar un texto adaptado a los límites de la página, del mismo modo que la pintura se adapta al marco, y una división en estrofas semejante a la fragmentación en imágenes del cuadro. Nos queda por ver, antes de pasar a otro apartado dentro del estudio de la composición del poema-cuadro, cuáles son los modelos de ordenación de esas imágenes dentro de este cuadro de palabras que Bertrand quiere crear. Vamos, pues, a ello.

El modo más habitual de organización consiste en la presentación de dos o más imágenes simultáneas, al estilo de los cuadros corales de la escuela flamenca. Dentro de este tipo, el poema emblemático es sin lugar a dudas *Harlem* (pp. 87-88), en donde encontramos hasta un total de doce imágenes diferentes, si bien también es posible hallar esta misma estructura en otros

³⁰³ Cfr. "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, p. 127.

poemas, aunque sea de una manera menos espectacular, como sucede con *L'heure du Sabbat* o con *Les gueux de nuit* (pp. 153-154 y 111-112).

En ocasiones la yuxtaposición de imágenes viene dada por una compleja red composicional, en la que existe una figura inicial que contiene otra/s secundaria/s vista/s a través de una ventana o a lo lejos, con una mirada en profundidad, tal y como ha sido estudiado por Scott³⁰⁴. Así, en *Les deux juifs* (pp. 109-110) descubrimos una primera imagen en la que nosotros, lectores, podemos observar al narrador observando a su vez a dos judíos detenidos bajo su ventana; el resto del poema será la descripción de lo que el narrador puede ver a través de la ventana, la aparición de los maleantes y la agresión sufrida por los dos judíos. En *Le maçon* (pp. 89-90), la estructura composicional es aún más compleja: la primera estrofa nos permite ver a Abraham Knupfer en lo alto de la catedral en el momento en que construye el edificio; a partir de ese instante, la continuación de la escena sólo la podremos percibir a través de los ojos de Knupfer, que desde lo alto es capaz de contemplar el abismo formado por la iglesia, la ciudadela con sus soldados y finalmente el pueblo incendiado, en una sucesión de planos en profundidad que recuerda a la de tantos cuadros flamencos. Muy frecuentemente la primera imagen (la primera estrofa) no será sino el resumen del cuadro, y las siguientes formarán un desglose visual en detalle de lo que podía verse en esa primera imagen.

³⁰⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 125.

Así sucede, por ejemplo, en *La sérénade* (pp. 121-122), en donde la primera estrofa ya contiene todos los elementos que después se irán desarrollando en las estrofas siguientes: los músicos, Mme. Laure y la luna como única luz.

Junto al espacio en blanco para separar las diferentes estrofas, también podemos encontrarnos con el uso del asterisco, lo que evidentemente tendrá como función indicarnos una división mayor en el espacio y en el tiempo. La aparición de un asterisco servirá, así pues, para advertirnos o bien de un cambio de focalización (de este modo, los modelos vistos en el párrafo anterior contienen muy comúnmente un asterisco que marca el paso de la visión general a la particular; cfr. *La sérénade*), o para señalarnos que las imágenes separadas constituyen en realidad cuadros distintos dentro de una misma pintura, o lo que es lo mismo, las hojas de un díptico o de un tríptico, según el número de partes en que se encuentre dividido el poema. De este modo, *La tour de Nesle* (pp. 115-116) es un auténtico díptico compuesto de dos hojas: la primera nos permite observar el interior de la torre y en ella a los soldados jugando a las cartas, y posteriormente contemplando un incendio en el Sena a través de una ventana; en la segunda vemos a los soldados fuera de la torre, a una turba de marginales danzando en torno al barco en llamas, y por último la

torre de Nesle iluminada enfrente de la torre del Louvre, desde la cual el rey y la reina "voyaient tout sans être vus"³⁰⁵.

El tríptico se hallaría claramente representado por *Les Grandes Compagnies* (pp. 170-173), poema este en donde cada parte reproduce una secuencia distinta de la creación por parte de Bertrand Duguesclin del ejército de mercenarios conocido como "las grandes compañías", que actuó en España durante el reinado de Pedro el Cruel. Tres secuencias (antes de la aparición de Duguesclin, su irrupción en el campamento de ladrones y la partida del ejército hacia España) que se corresponden con las tres imágenes de un gran tríptico. En este texto la composición es tan perfecta que cada una de las partes del tríptico tiene la extensión media de un poema normal del *Gaspard*, es decir, la extensión de un cuadro, lo que le convierte en el poema más largo del volumen, al ser de hecho tres poemas en uno.

El último modelo de ordenación espacial de las imágenes bertrandianas sería la vidriera. David Scott ha defendido la existencia de este tipo de construcción en la obra de Bertrand, apoyándose en el carácter necesariamente narrativo de todo texto literario. Así, la vidriera y el cómic encarnarían dos

³⁰⁵ El cambio de focalización es aquí mucho más complejo que el que se produce en *Les deux juifs*. La segunda escena no es vista desde el interior de la torre, como lo demuestra el hecho de que al final del poema podamos ver a ésta enfrentada a la torre del Louvre, razón por la cual no creemos que se pueda hablar de una visión en profundidad semejante a la que encontramos en *Le maçon* o en *Les deux juifs*, sino de un díptico, dos cuadros unidos entre sí por la presencia de una bisagra (el asterisco).

formas posibles de narración visual en relación directa con el proceder de nuestro autor:

l'image de la fenêtre paraît s'imposer comme modèle structural du texte où les versets sont en quelque sorte les vitres disposées en carreaux ou en losanges [...]; comme dans les vitraux du Moyen Age ou les bandes dessinées de notre époque, Bertrand effectue, à travers les subdivisions de ses textes, une disposition essentiellement diagrammatique ou illustrative des diverses étapes d'un développement thématique.³⁰⁶

La explicación de Scott tiene dos grandes virtudes. Por un lado, resuelve la dicotomía establecida entre pintura y literatura, entre inmovilidad y movimiento, mientras que por otro pone en contacto diversos procedimientos formales con temas básicos de la ensoñación bertrandiana; nos estamos refiriendo, evidentemente, al tema de la ventana, pero también a la constante repetición del semema [gothique], que en uno de sus semas remitiría, de este modo, al espacio de la vidriera. No obstante, no creemos que todos los poemas de Bertrand se organicen espacialmente siguiendo el modelo de la vidriera (y mucho menos de la historieta gráfica), aunque alguno de ellos sí presenta indudablemente esta estructura. En concreto, el magnífico poema *La chambre gothique* (pp. 133-134) muestra un *crescendo* ascensional en su composición,

³⁰⁶ "La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, vol. XV, n° 59, sept. 1.984, p. 301.

que le emparentaría con la forma de narración de las vidrieras; en este poema, cada imagen (cada agresión nocturna) se correspondería con una figura diferente de una hipotética vidriera, hasta llegar a la imagen final, la que ocuparía la cúspide de la ventana: la agresión vampírica de Scarbo³⁰⁷.

Si la espacialización de los poemas ha resultado ser un procedimiento francamente fecundo, no menos va a serlo el uso del *detallismo*, otro de los métodos escriturales empleados por Bertrand para crear un efecto pictórico. En efecto, la obra de Bertrand parece estar toda ella marcada por una curiosa óptica en la que la reproducción del detalle más insignificante constituye el fundamento último de su escritura pictórica. Para Eugenio D'Ors, este detallismo bertrandiano vendría a representar lo que él denomina "la mirada clara", mirada en donde la visión cobra igual nitidez y minucia en la lejanía que en la proximidad:

Al otro extremo de los de la oftalmía, se encuentran, naturalmente, los de la mirada clara. Hombres de mirada clara son Homero o el Dante. Hombres de mirada clara también, Aloysius Bertrand o Jules Renard.

La de este diablo de Aloysius Bertrand llega a ser demasiado clara.

³⁰⁷ Recordemos que las vidrieras se leen desde abajo hacia arriba. La primera imagen sería, por lo tanto, la visión idílica de la noche; a medida que avanza la narración (con la aparición cada vez de un nuevo monstruo), el estribillo ("si ce n'était que...") va produciendo una tensión hacia arriba en espera de algo peor que culmina con la aparición final de Scarbo.

Su visión tiene la lejanía, la minucia, el brillo artificial y como de juguete de las cosas que miramos con unos gemelos tomados al revés.³⁰⁸

La referencia a los gemelos invertidos no deja de ser ciertamente interesante, habida cuenta de que los poemas de Bertrand presentan sin duda alguna una sorprendente mezcla de miniatura y visión panorámica, una combinación, un tanto desconcertante, de objetos pequeños y de miradas en profundidad. Jean-Luc Steinmetz muestra con gran acierto esta doble combinación:

il s'agit moins alors pour Bertrand de nous mettre dans la grâce de la contemplation que de nous munir d'une curieuse «optique», tour à tour panoramique et miniaturisante, insérant dans la vision d'ensemble le nec plus ultra du détail, passant de l'un à l'autre selon une accommodation déjà surréaliste.³⁰⁹

Dejando de lado la, en nuestra opinión, desafortunada comparación con el surrealismo, estimamos que este juicio de Steinmetz sobre la mezcla permanente en la obra de Bertrand de una visión de conjunto y del detallismo más feroz es totalmente pertinente, dado que la totalidad de los poemas bertrandianos presentan una organización pareja.

³⁰⁸ *El valle de Josafat*. Buenos Aires: Espasa Calpe "colección Austral", 1.946, p. 66.

³⁰⁹ "Bertrand, «surréaliste dans le passé», *La Quinzaine Littéraire*, Paris, n° 332, 16 sept. 1.980, pp. 14-15.

Probablemente el lector esté pensando en *Le maçon*, al ser éste el ejemplo más acabado de combinación de visión panorámica (visión panorámica que permite a Knupfer ver la catedral, la ciudadela y, al final del poema, el pueblo incendiado) y visión detallista (a pesar del alejamiento, Knupfer es capaz de distinguir con toda nitidez la indumentaria del jinete). La verdad es que este sistema, en el que se mezcla un detallismo objetual con visiones generales de personajes o escenas, se halla en muchos de los poemas de Bertrand, quizás no de un modo tan llamativo, pero sí, desde luego, de una manera lo suficientemente efectiva como para crear el efecto pictórico deseado. Veamos algunos ejemplos.

Renée Riese Hubert ha demostrado con claridad cómo en *L'écolier de Leyde* (p. 315) la focalización varía de una visión de objetos cada vez más pequeños (hasta llegar a la moneda, objeto diminuto, sí, pero centro mismo del poema, y base en este texto del tema de la marginalidad) a otra de conjunto, tras un cambio de dirección en orden inverso por el que se pasa así de la percepción del detalle a la contemplación de planos cada vez más grandes³¹⁰.

³¹⁰ Cfr. "The Cult of the Visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quarterly*, n° 25, 1.964, pp. 77-78.

En *Le marchand de tulipes* (pp. 95-96), tenemos una primera visión del doctor Huytlen, en la que los ojos del narrador se detienen ya en varios detalles objetuales ("[les] feuillets de vélin", "[la] Bible jonchée de gothiques enluminures", "[les] deux poissons captifs aux humides flancs d'un bocal"); la entrada del vendedor de tulipanes permite la percepción de este nuevo personaje ("les bras chargés de plusieurs pots de tulipes"), focalizado una vez más por el narrador. Tras el enfrentamiento dialéctico entre ambos, hallamos una segunda descripción de Huytlen y del vendedor, en la que volvemos a encontrar nuevos detalles objetuales y escénicos ("les fermail de [la] Bible", "[les] lunettes", "[l'] étui", "[la] fleur de la passion", el cuadro del duque de Alba, que mira inquisitivamente al pobre vendedor). En estas dos últimas estrofas, encontramos además una combinación de focalizaciones, la del narrador (es el narrador indudablemente el que ve al vendedor inclinarse respetuosamente) y la del vendedor de tulipanes (el retrato del duque de Alba lo vemos a través de sus ojos, y nos preguntamos si la segunda descripción de Huytlen no es en verdad también focalizada por el vendedor).

En *Les cinq doigts de la main* (pp. 97-98), descubrimos una descripción detallada de cada dedo (que se corresponde en cada caso con un personaje flamenco pintoresco) en las cinco primeras estrofas, quedando la sexta y última para darnos una visión de conjunto de estos cinco personajes. Y podríamos seguir así durante horas, analizando uno a uno los poemas del *Gaspard*,

puesto que en todos ellos existen giros, más o menos bruscos, en la focalización que nos remiten de visiones globales a visiones en detalle y viceversa.

El motivo que justifica estos constantes cambios de focalización en la obra de Bertrand nos lo da David Scott: la visión panorámica aparece entremezclada con la visión detallista porque la focalización tanto de los detalles como de los motivos principales se realiza sin la menor huella de jerarquización de los elementos³¹¹. Frente a la pintura italiana, donde la jerarquía en la focalización obliga a una visión difusa de aquello que se encuentra en la lejanía, Bertrand elige, no lo olvidemos nunca, la pintura flamenca y holandesa, en la que tanto el objeto lejano como el diminuto son vistos con todo lujo de detalles. No hay más que irse al Museo del Prado e intentar observar con detenimiento *El jardín de las delicias* del Bosco. Los distintos planos del cuadro son representados todos ellos con los mismos pormenores, hasta tal punto que gustosamente atravesaríamos la cinta que nos separa del cuadro para poder observar más fácilmente los planos que se pierden en lo alto del lienzo y que fueron pintados con una minucia asombrosa.

La obsesión detallista de nuestro poeta genera una presencia incalculable de objetos de todo tipo que pululan a lo largo y a lo ancho del *Gaspard*. El

³¹¹ Cfr. "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, p. 125.

arte de Bertrand se basa substancialmente en la percepción de un mundo objetual, físico, sensible; su obra es un espectáculo en el que el lector es invitado a ver, no a pensar. Bertrand evita en la medida de lo posible el mundo de los conceptos y de las abstracciones; frente a ellas, Bertrand propone siempre la visión objetiva (que remite al objeto) de la realidad.

Y esa presencia objetual se hace especialmente aparente en los finales de los poemas. En su ya mencionado artículo sobre el culto de lo visible en el *Gaspard*, Hubert ha estudiado cómo Bertrand sitúa al término de cada poema un objeto al que agarrarse, para evitar así que su creación se evapore en el aire con la llegada del final del texto³¹². Este objeto se convierte, en la mayoría de los casos, en una imagen brutal (y, a veces, también sangrienta) cuya función sería impactar con fuerza en la mente del lector-espectador. De este modo, en *Le marchand de tulipes* el objeto en cuestión sería el cuadro del duque de Alba; en *Le maçon*, el pueblo incendiado; en *Les Grandes Compagnies*, "[le] pourpoint... troué et sanglant"; en *Le marquis d'Aroca* (pp. 188-189), la punta de la espada del marqués; y así sucesivamente en los distintos poemas del *Gaspard*.

Por otra parte, la focalización sobre los detalles más insignificantes del cuadro lleva a Bertrand a introducir en él una visión de lo marginal, de lo que

³¹² *Op. cit.*, p. 84.

se encuentra en los márgenes del cuadro, que, por extensión, será también con frecuencia lo que está al margen de la sociedad. Así se ha expresado al respecto Steinmetz:

L'assomption inattendue de tel «coin du cadre», de tel circonstance adventice, le déplacement de la mise en scène habituelle (comme Brueghel en sa *Chute d'Icare* situe au premier plan un laboureur) insistent sur la valeur -inaperçue jusqu'alors- du secondaire, du marginal.³¹³

La contemplación de los márgenes del cuadro nos lleva irremisiblemente a la visión de lo marginal, y de ahí a la introducción del campo temático de la marginalidad, con todo lo que ello implica.

El detallismo y el uso constante de focalizaciones en busca de la minucia tienen una última consecuencia con referente también en el nivel temático. La visión a la que se ven sometidos los objetos, las secuencias y los personajes del *Gaspard* concluye con la irrupción del tema de la mirada: los ojos, las ventanas, las vidrieras que frecuentan sus páginas constituyen una de las principales obsesiones temáticas del libro. El tema de la mirada queda, así pues, definitivamente vinculado con la composición del poema-cuadro, de tal manera que los niveles temático y formal se unen una vez más en las entrañas del

³¹³ *Ibidem*, p. 15.

Gaspard. En este mismo sentido se ha manifestado David Scott al afirmar que el tema del ojo no puede ser desgajado del acto de mirar que implica la construcción de un texto de voluntad fundamentalmente pictórica:

Avec sa thématique de l'oeil et de la fenêtre, le but de *Gaspard de la Nuit* devient même celui de cerner autant que possible l'acte de regarder.³¹⁴

Los poemas-cuadro de Bertrand son contemplados desde fuera por el espectador-lector, pero también desde dentro por los diferentes personajes que los pueblan. Por ello, ver se convierte en una obligación impuesta tanto al lector como a los personajes de la ficción bertrandiana.

Tras la espacialización del poema y la focalización detallista, Bertrand se sirve de un tercer método para componer sus poemas-cuadro: *el claroscuro*. Son numerosos los poemas del *Gaspard* en los que es posible hallar en medio de la oscuridad (la noche, tantas veces presente en la obra de nuestro autor) focos puntuales de una luz intensa. La oposición entre esta luminosidad penetrante (e incluso, a menudo, hiriente) y la más profunda de las tinieblas genera siempre una sensación de misterio que se ve unida en ocasiones (las más) a lo fantástico, y en otros casos a la marginalidad, pero siempre dentro de la

³¹⁴ "La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, vol. XV, n° 59, sept. 1.984, p. 301.

misma atmósfera misteriosa. De entre los numerosos poemas del *Gaspard* que se sirven de este procedimiento hay uno que destaca sobre los demás en el uso del contraste luz-sombra para la creación de un clima mágico; se trata de *L'heure du Sabbat*:

L'HEURE DU SABBAT

Qui passe donc si tard à travers la vallée?

H. de LATOUCHE, *Le Roi des Aulnes*.

C'est ici! -et déjà dans l'épaisseur des halliers, qu'éclaire à peine l'oeil phosphorique du chat sauvage tapi sous les ramées;

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselantes de rosées et de vers luisants;

Sur le bord du torrent qui jaillit en blanche écume au front des pins, et qui bruine e grise vapeur au fond des châteaux;

Une foule se rassemble innombrable, que le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos, entend et ne voit pas.

Et de chêne en chêne, de butte en butte, se répondent mille cris confus, lugubres, effrayants: →Hum! hum! -Schup! schup! -Coucou! coucou!•

C'est ici le gibet! -Et voilà paraître dans la brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire.³¹⁵

El contraste entre la luz y la sombra goza de una peculiaridad de la que surge indudablemente el misterio: la oposición se efectúa de manera habitual en un espacio textual muy reducido, esto es, dentro de una misma estrofa, e inclusive dentro de una misma frase originando así la aparición de un oxímoron. Así sucede, por ejemplo, en *La barbe pointue* (pp. 93-94), en donde la escasa iluminación de la sinagoga ("ténébreusement étoilée de lampes d'argent") instaura una atmósfera de recelo y temor que anuncia el final violento del poema. La luz se ve de esta manera contaminada por la Noche, y, por lo tanto, por el campo temático de la Muerte. Veamos como se manifiesta la oposición en *L'heure du Sabbat*:

1ª estrofa:

l'épaisseur des halliers <-----> qu'éclaire à peine l'oeil phosphorique

2ª estrofa:

qui trempent dans la nuit <-----> ruisselante de rosée et de vers luisants

3ª estrofa:

[le] torrent qui jaillit en blanche écume <-----> qui bruine en grise vapeur

³¹⁵ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, pp. 153-154.

6ª estrofa:

dans la brume <-----> à l'éclat doré d'une main de gloire

Toda la magia del poema se origina por el enfrentamiento dialéctico entre una oscuridad envolvente y una claridad puntual pero extremadamente intensa. Estos pequeños focos de luz son de hecho los que provocan la eclosión de lo fantástico. La figura de Rembrandt, que ya estudiáramos en el capítulo 1.2.2., y su personal utilización de la luz para producir un ambiente irreal (vinculado a una búsqueda de lo absoluto) parecen imponerse en estos instantes como modelo intertextual.

Por otra parte, el claroscuro introduce otro de los temas básicos del *Gaspard*, el tema de la luz, que con frecuencia acabará desembocando en el tema del fuego. La luz y el fuego conforman de modo habitual en los poemas de Bertrand un foco de destrucción, como veremos en nuestro análisis del campo temático de la Noche, con lo que, una vez más, un elemento formal del espacio pictórico termina por engendrar otro temático relacionado con la Muerte. El poema-cuadro no parece tener, por lo visto hasta ahora, muchos visos de ir a sobrevivir.

El cuarto y último procedimiento utilizado por Bertrand para la composición de sus poemas-cuadro ya ha sido parcialmente estudiado en el capítulo

anterior: la pretensión de provocar una *impresión de inmovilidad*. Si en el capítulo 2.1.2. nos detuvimos exclusivamente en el análisis de la temporalidad y en su fallido intento por crear un estado de quietud, ahora nos veremos en la obligación de examinar otro aspecto no menos importante para la configuración inmóvil del cuadro. Nos referimos a la aparición en los poemas del *Gaspard* de lo que Helen Hart Goldsmith ha llamado actores estáticos. Según el crítico norteamericano, los distintos protagonistas que desfilan por la obra de Bertrand se comportan como si fuesen personajes de un cuadro en busca permanente de una pose característica, como figuras fijas en actitudes típicas. Esto motiva que en los poemas de Bertrand se produzca una auténtica desanimación y deshumanización de los actantes, y que, en conclusión, el poema se construya como un artificio formal cuya única finalidad es la mera representación³¹⁶. El magnífico ensayo de Goldsmith acierta plenamente en su estudio de la forma, pero tiene el inconveniente de ignorar por completo el nivel temático, por lo que forzosamente resulta parcial.

Michel Sérion, en la misma línea de Goldsmith, pero afinando aún más su análisis, defiende que los poemas de Bertrand parten de una inmovilidad inicial que se anima para finalmente regresar a la inmovilidad del comienzo:

³¹⁶ "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, n° spécial 2, 1.971, pp. 134-135.

La composition même de Bertrand est picturale: cette façon de présenter les faits par bribes, comme vus par une porte entrouverte, ou de loin, ou du haut d'une cathédrale rappelle le cadrage de la toile. Souvent le poème s'ouvre sur un tableau figé qui s'anime puis retourne à la fixité initiale.³¹⁷

Este juicio de Sérion nos remite a una de las características básicas de la escritura bertrandiana: el poema busca por todos los medios construirse como una estructura inmóvil, ya sea a partir de la negación de una temporalidad que se prevé como amenazante, o a partir de la fijeza de los actantes; pero esa negación del movimiento se convierte en inútil, dado que todo texto literario precisa por fuerza un cierto (aunque sea mínimo) movimiento temporal para existir. Así, la obra de Bertrand surge del enfrentamiento antitético entre el rechazo de toda forma de movimiento y la necesidad de una temporalidad discursiva. Por otra parte, esa inmovilidad requerida en un primer momento va a cristalizarse en numerosísimas ocasiones en una figura vinculada al campo temático de la Muerte, razón por la cual, en último extremo, la inmovilidad será definitivamente negativa.

Los poemas de Bertrand en los que la inmovilidad juega un papel preponderante son legión. De entre todos ellos hemos seleccionado, no obstante, uno que nos parece responder suficientemente a las características estudiadas hasta

³¹⁷ *Les sources artistiques de Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Classiques, Univ. de Dijon, Juin 1.968, p. 105.

este instante. En él hallamos la ya referida inmovilidad actancial inicial y final, un movimiento interno suscitado por el monólogo interior del personaje y, por supuesto, la aparición del campo temático de la Muerte en relación tanto con la inmovilidad como con el movimiento. El poema en cuestión, que pasamos a analizar seguidamente, es *Le capitaine Lazare*:

LE CAPITAINE LAZARE

*«On ne saurait prendre trop de précautions par le temps
qui court, surtout depuis que les faux-monnayeurs se
sont établis dans ce pays-ci.»*

Le Siège de Berg-Op-Zoom.

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius, pendant que l'horloge de Saint-Paul carillonne midi aux toits vermoulus et fumeux du quartier.

Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande le podagre lombard, pour me changer ce ducat d'or que je tire de ma ringrave, -chaud d'un pet.

Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenets!

Dieu me pardonne! Le cancre l'examine à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!

Or ça, dépêchons, maître cornard. Je n'ai ni l'humeur, ni le loisir d'effaroucher ces rufiens là-bas à qui ta femme vient de jeter un bouquet par ce pertuis.

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, -oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne.³¹⁸

El poema comienza con dos actores inmóviles, Johan Blazius, el cambista, sentado en su banco de madera, y el capitán Lazare que, en una inmovilidad implícita, asiste al examen del ducado de oro por parte del usurero³¹⁹. Mientras que Johan Blazius examina la moneda, temeroso de pudiera ser falsa, el capitán realiza un monólogo interior marcado por la temporalidad (y, de esta forma, por el movimiento, aunque sólo sea mental). La temporalidad hace acto de presencia en el poema a través de la referencia al reloj de San Pablo, es decir, a través de un elemento exterior a la escena que, en cierta medida, parece accionar el mecanismo mental del capitán Lazare (y que cumple, así, la función de resorte animador de toda la escena). Sin embargo, la mención temporal más sugerente es la de la tercera estrofa, en donde la ana-

³¹⁸ *Gaspard de la Nuit*, pp. 91-92.

³¹⁹ En la primera versión del poema, titulada *L'écolier de Leyde*, la inmovilidad de ambos actores era mucho más explícita: "Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht [...] comme une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence [...]; moi, pauvre écolier de Leyde, [...] debout sur un pied comme une grue sur un pal." Hemos preferido detenemos en la segunda versión porque, en opinión nuestra, es mucho más interesante la unión del campo temático de la Muerte tanto con la inmovilidad final como con la temporalidad presente en ella que la inmovilidad inicial explícita de la primera versión.

lepsis mental del capitán nos desvela el origen de la moneda que ahora pretende cambiar: "Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prier de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lanquenet!". La moneda ha sido, así pues, robada a un prior benedictino, muy probablemente tras ser éste asesinado ("un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre" nos indica una acción violenta, seguida de derramamiento de sangre). La temporalidad analéptica introduce de este modo de lleno el tema de la Muerte en el poema. Este termina con una prolepsis en la que se restablece la inmovilidad mediante la comparación "comme un rat dans une lanterne". Lo característico de la animalidad, el movimiento, se ve así definitivamente abolido, de tal forma que la vida da la impresión de quedar ausente.

En otros poemas, podemos hallar un desarrollo semejante (inmovilidad-movimiento temporal-inmovilidad y muerte), como por ejemplo, como recordará el lector, en *Le maçon* (pp. 89-90). En este poema, existía una inmovilidad inicial que nos remitía a la eternidad de la obra de Arte acabada; posteriormente, se producía una irrupción del tiempo, y con él llegaba el campo temático de la Muerte, en este caso vinculado a la guerra; finalmente, se restablecía la inmovilidad del comienzo con la imagen de la catedral "couchée les bras en croix", metáfora de la planta de la iglesia, pero también de un cuerpo que yace sin vida.

En otras ocasiones, el desarrollo del poema se producirá a través de saltos entre diversas escenas quietas, tal y como sucede en *Harlem* (pp. 87-88). Este desarrollo, sin embargo, no excluye en modo alguno la presencia de la Muerte, que en este poema penetra sibilamente con la imagen del "faisan mort [accroché à la fenêtre]". En *Scarbo* (pp. 135-136), por otra parte, las diferentes imágenes estáticas remiten todas ellas de un modo directo al campo temático de la Muerte, al organizarse en torno a la figura del "linceul".

Así, en definitiva, podemos concluir afirmando que toda inmovilidad se encuentra relacionada de una u otra manera con el campo temático de la Muerte, aun cuando en apariencia no siempre parezca existir un vínculo evidente entre ambos. De este modo, la dialéctica inmovilidad-movimiento temporal se salda en todo momento con el triunfo final e invariable del campo temático de la Muerte, dado que, junto a esta relación entre la inmovilidad y la Muerte, es preciso señalar también que todo movimiento temporal constituye, como es lógico, la esencia misma del aniquilamiento y de la destrucción. Por lo tanto, sea cual fuere la elección última del poeta en esta dialéctica que corroe las entrañas de su obra, siempre terminaremos por hallar el mismo océano de Muerte en el que todo desemboca.

Antes de dar por ultimado nuestro análisis de la forma, conviene especificar algo que ya hemos ido bosquejando a lo largo de las páginas de este capí-

tulo: el poema-cuadro contiene en su interior el germen de su propia autodestrucción al remitirnos permanentemente a un nivel temático en el que el tema de la Muerte parece ser dominante. Así, el detallismo remite a la marginalidad; el claroscuro, a los temas de la luz y del fuego, que frecuentemente finalizan en destrucción; y, por último, la inmovilidad de los actantes (así como, si bien en menor medida, la provocada por la espacialización del poema y por su fragmentación pretendidamente atemporal) queda vinculada de manera directa al campo temático de la Muerte. No deja de ser paradójico que Bertrand proyectara el poema-cuadro como un modo de escapar de la Muerte, al ser las Artes plásticas concebidas como la forma perfecta y acabada en la que no es posible que penetre la temporalidad, en donde la propia materialidad objetual que compone su esencia le permite huir de la destrucción a la que se ve abocado todo discurso literario, que no es sino una continua fuga en el tiempo. Y, sin embargo, el *Gaspard*, y con él el poema-cuadro, concluye con una explosión de Muerte por todos sus poros, de tal manera que el sentimiento de fracaso que tan profundamente marcara la vida y la obra de Bertrand encuentra aquí una justificación.

Nos corresponde ahora adentrarnos en el análisis del nivel temático para demostrar, previa verificación por nuestra parte, algo que llevamos defendiendo desde hace ya unas cuantas páginas: la preponderancia del espacio de la Muerte en la estructuración temática del *Gaspard*. Esta preponderancia, en

caso de confirmarse como cierta, nos permitiría crear un lazo decisivo entre el nivel formal y el temático, al tiempo que nos facilitaría la existencia de un segundo elemento unificador de la obra que ocupa el interés de esta tesis. Comencemos, pues, sin más dilación nuestro estudio del universo temático de *Gaspard de la Nuit*.

2.2. EL UNIVERSO TEMÁTICO

Antes de comenzar nuestro análisis del universo temático de *Gaspard de la Nuit*, tal vez fuera interesante aclarar previamente qué entendemos nosotros por tema, dado que dicho concepto ha sido utilizado con gran frecuencia de un modo un tanto inconcreto y difuso. El concepto de tema nos remite en un primer momento a los niveles semánticos del texto, es decir, a las ideas que el texto pueda encerrar en su interior. Así, para Todorov (y, de hecho, para todos los estructuralistas), el análisis temático constituye básicamente un tipo particular de análisis semántico. Por ello, el crítico búlgaro-francés ha abogado por la necesidad de llevar a cabo una descomposición sintáctica dentro del análisis temático, a fin de hallar en el texto las unidades semánticas pertinentes. Las unidades de significación que podemos descubrir en todo texto tras un análisis temático son (siempre según Todorov) el tema y el motivo, que en el *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* aparecen definidos de la siguiente manera:

La description des unités de l'analyse *thématique* est peu élaborée pour l'instant.

Le terme de *motif* est emprunté à l'étude du folklore où il est employé cependant avec un sens différent [...]; il désignera ici l'unité thématique minimale. La plupart

du temps, le motif coïncide avec un mot présent dans le texte; mais il peut parfois correspondre à une partie (du sens) du mot, c'est-à-dire à un *sème* [...].

On distinguera le motif du **thème**. Cette dernière notion désigne une catégorie sémantique qui peut être présente tout au long du texte, ou même dans l'ensemble de la littérature (le «thème de la mort»); motif et thème se distinguent donc avant tout par leur degré d'abstraction [...].³²⁰

De este modo, concluye Todorov, en la obra de Hoffmann, es preciso diferenciar el tema de la mirada (más general y abstracto) de los motivos vinculados a dicho tema: el motivo de las gafas, o el de los prismáticos, por ejemplo. El tema vendría a ser, así pues, el equivalente de un semema, cuyos semas ("la plus petite unité signifiante d'un texte"³²¹) serían los diferentes motivos en él contenidos.

Frente a la escuela estructuralista, el tematismo ha propuesto una visión del tema sensiblemente distinta. Para los temáticos, el tema no sería sino un rastro de la psique del propio escritor en la obra, un elemento que remite al universo psíquico, a un mundo imaginario interior. En esta línea, Daniel Bergez, en su estudio de las características de la crítica temática richardiana,

³²⁰ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1.972, pp. 283-284.

³²¹ *Ibidem*, p. 280.

afirma que el tema representa una intuición de existencia, una forma de ser del yo en el mundo:

Le thème est le point de cristallisation, dans le texte, de cette intuition d'existence qui le dépasse mais qui, en même temps, n'existe indépendamment de l'acte qui le fait apparaître. [...] Ainsi défini, le thème désigne tout ce qui, dans une oeuvre, est un indice particulièrement significatif de l'«être-au-monde» propre à l'écrivain.³²²

El tematismo conectaría a la obra con la propia existencia interior de su autor, de tal forma que la literatura alcanzaría así una hondura existencial y ontológica.

Lo cierto es que, como señala el mismo Bergez, la doctrina temática se ha caracterizado siempre por la ausencia de principios rígidos o dogmáticos en sus planteamientos tanto ideológicos como metodológicos, lo que sin lugar a dudas ha permitido que esta escuela se haya desarrollado en la tolerancia y en una flexibilidad crítica del todo elogiables, pero también ha provocado que los distintos miembros de dicha escuela hayan enunciado sus propias teorías al margen de cualquier tipo de sistema común, dejándose llevar con frecuencia por un subjetivismo manifiesto. Por ello, resulta francamente difícil hablar del concepto de tema en la escuela temática, ya que, de hecho, cada uno de los

³²² "La critique thématique" in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, 1.990, p. 101-102.

críticos que de una u otra manera se han visto vinculados a esta teoría literaria tiene su propia y particular concepción de lo que es el tema. Así, para algunos de los críticos temáticos (Poulet, y también, aunque tal vez en menor medida, Bachelard), el tema sólo puede ser estudiado desde una conciencia crítica intelectual, epistemológica y fenomenológica a la vez, mientras que para otros (Durand y toda la escuela mitocrítica), el tema acaba siempre convirtiéndose en arquetipo, esto es, en elemento precientífico del subconsciente colectivo.

La metodología en cada caso varía igualmente de modo substancial. Bachelard se fijará fundamentalmente en la ensoñación de la materia, concebida siempre a través de los cuatro elementos de la Naturaleza; Poulet elegirá el análisis filosófico; y Richard efectuará su particular lectura textual, en la que partirá del hombre para llegar a la obra, al ser considerada ésta como el continente de la experiencia vital y biográfica del autor³²³.

³²³ Señalemos, de paso, que para la crítica temática no existe diferencia alguna entre tema y motivo, lo cual no deja de ser lógico, habida cuenta de su despreocupación por el rigor terminológico. En nuestro caso, hemos preferido adoptar la actitud de la escuela temática, ignorando así la distinción establecida por el estructuralismo, no tanto por razones ideológicas como puramente metodológicas. Pensamos que, sin ningún género de dudas, esta diferencia es plenamente pertinente, pero también creemos que a la larga resulta poco funcional, dado que no siempre será fácil determinar qué es tema y qué motivo, y, sobre todo, no siempre será útil desde un punto de vista significativo la distinción que al final se haga. De este modo, aunque ciertamente en algunos casos la diferencia esté clara, como sucede por ejemplo con el tema de la mirada en la obra de Bertrand, que tendría como motivos la ventana o el ojo, en otras ocasiones no es tan obvia la separación entre uno y otro. Así, nosotros no sabríamos discernir con respecto del refugio y del desierto cuál es el tema y cuál el motivo, es decir, cuál es el elemento de mayor abstracción que contiene al otro. Por ello, hemos decidido, en definitiva, servirnos únicamente del concepto de tema, sacrificando de este modo la precisión en beneficio de la claridad.

Llegados a este punto, se nos plantea una dicotomía en la concepción del tema que tendremos que resolver para poder continuar con nuestro estudio del nivel temático, y nosotros hemos elegido solucionarlo de una manera dialéctica. En efecto, tanto la noción estructural como la temática tiene aciertos y virtudes que pueden (que deben) ser aprovechados. Porque, si bien es verdad que el tema remite necesariamente a un universo psíquico interior e imaginario (lo que no significa que éste tenga que ser por fuerza inconsciente), también lo es que su formulación en el texto le hará revestirse de una significación semántica (valga la redundancia). El tema puede enviarnos, así pues, tanto a un concepto (a un noema), que tendrá una base intelectual y semántica, como a una analogía, cuyo sustento último no será ya racional.

Tras haber fijado el concepto de tema (o al menos nuestro concepto de tema), nos vemos en la obligación de precisar ahora otro concepto del que nos serviremos en nuestro análisis del nivel temático y que ya hemos ido utilizando en los capítulos anteriores: nos referimos al de campo temático, noción esta expuesta por Javier Del Prado en su seminario de Literatura. El campo temático vendría a ser la unión de varios temas con semas o características comunes bajo un gran tema englobador. En el *Gaspard*, por ejemplo, el tema de la Noche va a engendrar toda una serie de subtemas relacionados con él (el tema de la luz, el del fuego, el tema de la mirada), pero que, al mismo tiempo, funcionan de modo autónomo, con vida y desarrollo propios. A estos

temas capaces de procrear otros secundarios les llamaremos, así pues, campo temático, puesto que su comportamiento interno es en parte semejante al de un campo semántico, definido por Marchese como "conjunto estructurado de elementos [...], que está formado por las unidades léxicas que denotan un conjunto de conceptos incluidos dentro de un concepto etiqueta que define el campo"³²⁴. Al igual que el campo semántico, el campo temático presenta un tema etiqueta que lo define y en torno del cual surgen y se estructuran los subtemas del campo.

Dentro del *Gaspard* hemos encontrados un total de seis campos temáticos estructurantes: el campo del pasado, el de la Noche, el de la marginalidad, el de la Naturaleza, el campo temático del Libro y del Poeta, y, por último, el campo de la Muerte, que compone, de hecho, una especie de macro-campo temático que engloba a los otros cinco, como ya hemos señalado anteriormente y como veremos más detenidamente en este capítulo de nuestra tesis. Los diferentes campos de los que partimos para realizar el análisis del nivel temático no constituyen un *a priori* investigador, sino que han sido hallados tras la lectura del *Gaspard*. El que hayamos preferido exponerlos directamente a los ojos del lector sin mostrarle los pasos previos que nos han llevado a ellos se debe a nuestro afán por aligerar en la medida de lo posible un análisis que

³²⁴ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1.986, p. 46.

podría resultar sumamente pesado y, sobre todo, redundante al máximo. Por este motivo damos por anticipado al lector el producto estructurante final para, acto seguido, exponer cómo se comporta cada campo y cuáles son sus componentes internos.

Comencemos, pues, el examen del nivel temático por el primer campo que salta a nuestra vista al abrir el libro: el campo temático del pasado, presente ya en los dos exergos del Primer Prefacio.

2.2.1. EL PASADO

El campo temático del pasado ocupa en el *Gaspard de la Nuit* un lugar privilegiado, que brota no sólo de una ensoñación más o menos inconsciente del mundo, sino también y sobre todo de una clara voluntad de escritura. Bertrand desea escribir sobre el pasado y, a veces, da la impresión incluso de querer situar al pasado en el centro mismo de su obra, tal y como lo evidencian los dos exergos que nuestro poeta coloca al comienzo del volumen y que, de esta forma, revelan un anhelo de inspiración temática. El primero de los exergos es de Sainte-Beuve, y en él el poeta y amigo de Bertrand canta a la ciudad medieval con admiración:

Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne,
Un dimanche, à Dijon, au coeur de la Bourgogne,
Nous allions admirant clochers, portails et tours,
Et les vieilles maisons dans les arrière-cours?³²⁵

El segundo es del propio Bertrand, y de un tono bastante similar al de Sainte-Beuve:

³²⁵ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 58.

Gothique donjon
 Et flèche gothique
 Dans un ciel d'optique,
 Là-bas, c'est Dijon.
 Ses joyeuses treilles,
 N'ont point leurs pareilles;
 Ses clochers jadis
 Se comptaient par dix.
 Là, plus d'une pinte
 Est sculptée ou peinte;
 Là, plus d'un portail
 S'ouvre en éventail.
Dijon, Moult te tarde!
 Et mon luth camard
 Chante la moutarde
 Et ton Jacquemart!³²⁶

En un primer momento y ya desde un principio, la ciudad medieval (en este caso Dijon), con sus viejas casas y sus ruinas arquitectónicas, surge como eje temático primordial en la consciencia escritural de Bertrand. Veremos más adelante de qué modo los otros campos temáticos, y en especial el de la Noche, van cobrando poco a poco una importancia que *a priori* no tenían en el

³²⁶ *Ibidem.*

impulso inicial creador de Bertrand, llegando incluso a desplazar al campo temático del pasado.

La función primera del campo temático del pasado parece ser, tal y como señala acertadamente Max Milner, la creación de una fuente de extrañamiento en el tiempo³²⁷. En efecto, el pasado provoca tanto en el autor del libro como en su lector una especie de desconcierto desasosegante, una excitación inquietante que dista mucho de las ensoñaciones heroicas e idealizantes de otros autores románticos, como por ejemplo de Walter Scott. El pintoresquismo del pasado no resulta en modo alguno tranquilizador, sino más bien todo lo contrario; erigido en torno a un humorismo irónico oportunamente advertido por Henri Corbat³²⁸, el pintoresquismo del pasado resulta siempre chocante y acaba por engendrar una violencia agresiva que se entremezcla con el humor antes indicado. Bertrand crea una especie de flotamiento entre el presente y el pasado, entre lo real y lo imaginado que engendra en la mente del lector una duda semejante a la que genera lo fantástico. Las relaciones de lo fantástico y del pasado serán adecuadamente estudiadas unas páginas más adelante.

³²⁷ "Romantisme et Surréalisme: La redécouverte des Petits Romantiques", *Cahiers du XXème siècle*, n° 4, 1.975, p. 36.

³²⁸ *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975, p. 106.

Son numerosos los poemas de Bertrand en los que el campo temático del pasado incluye episodios humorísticos que se ven abocados a actos de agresión, de tal manera que el *Gaspard* cae presa con frecuencia de un humor negro destructivo. Así, en *L'office du soir*, el caballero, al inclinarse ante una dama, "éborgn[e] son valet du bout de son épée" (p. 119); en *La sérénade*, el caballero que corteja a Mme. Laure termina por recibir "une rosée que ne distillaient pas les étoiles" (el caballero d'Espignac es regado por los orines de Mme. Laure) y los golpes de fusta de los criados de la dama (p. 122); en *Messire Jean*, el senescal sufre el ataque de dos lebreles negros ante la risa despiadada de la reina (pp. 123-124). De entre todos estos poemas hemos seleccionado para analizar con algo más de detalle *Le raffiné*, poema del hambre, y, al mismo tiempo, de la marginalidad burlesca.

LE RAFFINE

Un fendant, un raffiné.

Poésies de Scarron.

→ Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne.

»S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante dégainée, que la faim, logée dans mon ventre, y tire, -la bourrèle!- une corde qui m'étrangle comme un pendu!

»Ah! si de cette fenêtre, où grésille une lumière, était seulement tombée dans la corne de mon feutre, une mauviette rôtie au lieu de cette fleur fanée!

»La place Royale est, ce soir, aux falots, claire comme une chapelle! -«Gare la litière!» -«Fraîche limonade!» -«Macarons de Naples!» -«Or ça, petit, que je goûte avec le doigt ta truite à la sauce! Drôle! il manque les épices dans ton poisson d'avril!»

»N'est-ce pas la Marion De l'Orme au bras du duc de Longueville? Trois bichons la suivent en jappant. Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane! -Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan!»

*

Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes.³²⁹

Como un hidalgo de novela picaresca española (el exergo de Scarron es bien significativo al respecto), el cursi de Bertrand aúna unos modales refina-

³²⁹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 117-118.

dos y un aspecto exterior impecable ("ma pimpante dégaine") con un hambre feroz y una ropa interior sucia ("mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret") que delatan su absoluta pobreza. El divorcio entre la verdad y la apariencia marca la vida de este personaje miserable, realmente obsesionado por una comida para él inalcanzable. En su paseo nocturno por la plaza Real sólo los gritos de los vendedores de comida y bebida llegan hasta sus oídos; su encuentro con Marion De l'Orme y con el duque de Longueville no le sugiere más que la visión de piedras preciosas con las que podría aliviar su sufrimiento; la flor marchita que cae en su sombrero le hace pensar en una alondra asada. El retrato que de él nos hace Bertrand está lleno de humor, pero al mismo tiempo es de una crueldad salvaje. El humor que destila el poema deja en el lector el mal sabor de boca del infortunio y del dolor.

Después de haber examinado el pintoresquismo humorístico bertrandiano, que aparece ligado frecuentemente al pasado y cuya función resulta básicamente destructora, deseamos detenernos en un segundo aspecto de trascendental importancia antes de entrar de lleno en el análisis de los grandes temas surgidos dentro del campo temático del pasado. Este segundo aspecto nos remite a la manifiesta inconcreción cronológica que presentan los poemas del *Gaspard de la Nuit*. Como regla general, la crítica ha considerado siempre la obra de Bertrand como un texto inspirado primordialmente en la Edad Media, lo cual, sin dejar de ser cierto, no es del todo exacto. Fernand Rude ha de-

mostrado con claridad hasta qué punto limitar la ensoñación del pasado del *Gaspard* a la Edad Media es incorrecto. Para Rude, en el primer libro hallamos siete poemas cuyo referente temporal se situaría más bien en los siglos XVI y XVII; el segundo evocaría el París de los siglos XVI y XVII, con excepción del primer poema; el tercer libro difícilmente puede ser fechado; el cuarto es con diferencia el más medieval; el quinto, al igual que el tercero, no tiene un tiempo referencial claro; y, por último, el sexto, sería contemporáneo del autor. De entre las *Pièces détachées*, por su parte, varios de los poemas nos envían de nuevo a los siglos XVI y XVII. De esta forma, y por lo visto hasta ahora, el *Gaspard* se situaría más en la época del barroco que en la Edad Media. A ello hemos de añadir, continúa Rude, que el gusto bertrandiano por lo grotesco no surge realmente de una inspiración medieval, sino de Callot, es decir de un grabador barroco del siglo XVII³³⁰.

El análisis de Rude es en lo fundamental acertado, aunque pensamos que en algunos poemas se equivoca a la hora de fijar el tiempo referencial, como por ejemplo en *La tour de Nesle*, cuya anécdota se desarrolla en el siglo XV, durante la revuelta de los burgueses de París, y no en el XVI ni en el XVII, como señala Rude. Del mismo modo, algunos de los poemas del tercer libro contienen un tiempo referencial no explícito, sino sugerido, que de nuevo nos

³³⁰ Aloysius Bertrand. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui", 1.971, pp. 98-99.

remite al campo temático del pasado, como es el caso de *Le clair de lune* (pp. 141-142) y de *Un rêve* (pp. 145-146).

Sin embargo, es indudable que con frecuencia resulta francamente difícil situar los poemas de Bertrand en un tiempo referencial claro e indiscutible. Muy a menudo los diferentes poemas sólo dejan entrever una posición en el tiempo que no es ni mucho menos definitiva. Los elementos que se corresponden con evidencia con determinados sucesos de un tiempo referencial explícito son más bien escasos, hasta el punto de que en múltiples ocasiones el único componente capaz de desvelarnos la situación temporal del poema es el uso del arcaísmo lingüístico. Ahora bien, aquí nos encontramos con un nuevo problema que complica aún más las cosas, ya que, de hecho, Bertrand se sirve del arcaísmo sin un excesivo rigor filológico. Así, Charles Bruneau ha mostrado de qué manera en *Maître Ogier* (pp. 159-160), poema que lleva en el título la fecha de 1.407, Bertrand utiliza dos términos del siglo XVI ("picorée" y "picoreur"), otro del XVII ("oui-dà"), y un tercero moderno ("affabulation")³³¹. Quien mejor y de una forma más completa ha estudiado el arcaísmo en *Gaspard de la Nuit* es Gisèle Vanhese Cicchetti. A su magnífico

³³¹ "Aloysius Bertrand" in *Histoire de la langue française*, t. XII. Paris: Colin, 1.968, p. 286.

estudio remitimos al lector que quiera profundizar en el análisis del arcaísmo lingüístico en la obra de Aloysius Bertrand³³².

En último extremo, a Bertrand le importa más bien poco cuál pueda ser la situación temporal de sus poemas. Cuando su imaginación se sumerge en un mundo remoto en el tiempo, no lo hace con el espíritu cientifista de un historiador ni de un filólogo, sino con la libertad del poeta. Lo importante para Bertrand es crear un extrañamiento en el tiempo, un ambiente de misterio e inquietud surgido de la negación del aquí y/o del ahora. Que el poema se desarrolle en el siglo XVII o en la Edad Media carece en definitiva de trascendencia si al final se consigue lo realmente deseado: turbar la mente del lector.

El campo temático del pasado se estructura en torno a tres grandes núcleos temáticos que en cierta forma dan a dicho campo una organización plena. Estos tres grandes temas son la ciudad medieval, Flandes y la violencia, tres grandes temas que no se presentan aislados dentro del tejido estructural del campo temático del pasado, como veremos. Pasemos a examinar cada uno de ellos pormenorizadamente.

³³² Cfr. "L'archaïsme dans *Gaspard de la Nuit*", *Micromégas*, Roma, VI, 1, genn.-apr. 1.979, pp. 1-25.

La ciudad medieval es el habitáculo primero y natural del campo temático del pasado, ciudad medieval que se va a ver representada por el viejo Dijon y el viejo París. La percepción que de la ciudad medieval tiene Bertrand se produce siempre a través de las ruinas que hasta nosotros han llegado, es decir, de una manera fragmentaria, discontinua, nunca como una totalidad narrativa. Richard Sieburth ha visto claramente la necesidad de las ruinas para construir toda la ensoñación bertrandiana del pasado:

History [...] can no longer be seized as a coherent, totalizing narrative, but only as an anachronistic fantasy generated by the gaps and absences articulated by its ruins.³³³

El tema de las ruinas va a cobrar una especial densidad en la visión de la ciudad de Dijon del Primer Prefacio, cuando el diablo Gaspard decide, tras haber estudiado sin éxito el espectáculo de la naturaleza, centrarse en el estudio de los monumentos de los hombres. Veamos la descripción que de su ciudad adoptiva hace nuestro autor:

Dijon [...] aurait de merveilleuses histoires de guerre à vous raconter; ou plutôt, -ses bastions coulants qui encaissent dans une terre mêlée de débris les racines

³³³ "Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston Univ., vol. XXIV, n° 2, summer 1.985, p. 248. La traducción sería: "La Historia [...] ya no puede ser aprehendida como una narración coherente y totalizadora, sino únicamente como una fantasía anacrónica generada por los vacíos y las ausencias articuladas por sus ruinas".

feuilleuses de ses marronniers d'Inde, -et son château démantelé dont le pont tremble sous le pas éreinté de la jument du gendarme regagnant la caserne, -tout atteste deux Dijon, -un Dijon d'aujourd'hui, un Dijon d'autrefois.

J'eus bientôt déblayé le Dijon des 14^e et 15^e siècles, autour duquel courait un branle de dix-huit tours, de huit portes et de quatre poternes ou *portelles*, -le Dijon de Philippe-le-Hardi, de Jean-Sans-Peur, de Philippe-le-Bon, de Charles-le-Téméraire, -avec ses maisons de torchis, à pignons pointus comme le bonnet d'un fou, à façades barrées de croix de Saint-André; avec ses hôtels embastillés, à étroites barbacanes, à doubles guichets, à préaux pavés de hallebardes; -avec ses églises, sa sainte-chapelle, ses abbayes, ses monastères, qui faisaient des processions de clochers, de flèches, d'aiguilles, déployant pour bannières leurs vitraux d'or et d'azur, promenant leurs reliques miraculeuses, s'agenouillant aux cryptes sombres de leurs martyrs, ou au reposoir fleuri de leurs jardins [...]. -J'avais galvanisé un cadavre et ce cadavre s'était levé.

Dijon se lève; il se lève, il marche, il court! [...]. La foule se presse aux hôtelleries de la rue Bouchepot, aux étuves de la porte aux Chanoines, au mail de la rue Saint-Guillaume, au change de la rue Notre-Dame, aux fabriques d'armes de la rue de Forges, à la fontaine de la place des Cordeliers, au four banal de la rue de Bèze, aux halles de la place Champeaux, au gibet de la place de Morimont [...].³³⁴

La simple contemplación de las ruinas de los monumentos de los hombres puede permitírnos la resurrección de esas ruinas, dado que las piedras antiguas contienen un tiempo congelado que en cualquier momento puede revivir.

³³⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 65-67.

Así, la ciudad de Dijon vuelve a la vida porque en su interior se hallan encerradas las marcas de un pasado esplendoroso³³⁵. Según los ojos del narrador van pasando por las viejas calles del viejo Dijon, éstas comienzan a poblarse de sus antiguos moradores. Son, pues, las ruinas de Dijon las que permiten revivir en el presente al Dijon de antaño.

De entre las ruinas del pasado tiene un especial valor la catedral gótica. En efecto, la catedral es, como señala Henri Corbat, un testigo mudo de la Edad Media³³⁶. Por su carácter artístico, la catedral aúna asimismo el campo temático del pasado y el arte, un arte que para Bertrand aparece en múltiples ocasiones en relación directa con el pasado, tanto las artes plásticas, representadas por la catedral, pero también por los pintores admirados por nuestro poeta y recogidos en la lista del Segundo Prefacio, como la literatura, que, como veremos en el capítulo 2.2.5. de esta tesis, se vuelve de manera consciente hacia el pasado con el afán de contenerlo y sobrepasar así el devenir temporal.

La catedral gótica nos introduce un nuevo aspecto de considerables dimensiones: la significación múltiple en la obra de Bertrand del semema [go-

³³⁵ Quien haya visto el barrio antiguo de Dijon, habrá sentido ese extrañamiento que producen siempre las viejas ciudades medievales.

³³⁶ *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975, p. 123.

thique]. En un primer instante, [gothique] tiene como referente la catedral, iglesia o cualquier otro tipo de edificio gótico, nombrado directamente o a través de una metonimia en las referencias a los "vitraux gothiques", el "gothique clocher", o el "gothique donjon", entre otras. Se trata, pues, de alusiones arquitectónicas y artísticas con referente último en el campo temático del pasado. Así lo encontramos, por ejemplo, en *Les deux juifs* ("Saint-Eustache le gothique", p. 110), en la primera versión de *Ma chaumière* ("des cathédrales gothiques", p. 323), en *La messe de minuit* ("le seuil gothique", p. 126), o en *A M. Charles Nodier* ("aux gothiques fenêtres", p. 218). También lo hallamos con el mismo significado artístico ligado al pasado, aunque desprovisto ya de un referente arquitectónico, en las referencias a las "gothiques enluminures" de *Le marchand de tulipes* (p. 95) o en la "légende en lettres gothiques" de *A M. Victor Hugo* (p. 82).

Menos frecuente es encontrar el semema [gothique] referido a la escritura alemana y por lo tanto con una función ya no de ubicación temporal sino espacial. Tal es el caso de *Le maçon*, en donde la mención a "les vers gothiques du bourdon" (p. 89) nos permite situar el espacio referencial de la anécdota en Alemania.

Sin embargo, la ambigüedad sémica del semema [gothique] cobra un especial interés en el desplazamiento que se produce del pasado a lo fantásti-

co, aspecto este que ha sido convenientemente estudiado por Henri Corbat. Para Corbat, la catedral gótica cumple una función múltiple: por un lado es el testigo del pasado, como ya vimos unas páginas más arriba; por otro, es un elemento que introduce lo fantástico, tal y como sucede en el episodio de la gárgola del Primer Prefacio³³⁷. En este episodio, la iglesia gótica de Notre-Dame de Dijon, con sus grotescas hileras de gárgolas en la fachada principal, es la causante directa de la irrupción de lo fantástico en la narración del diablo Gaspard, de tal forma que el semema [gothique], sin perder su referente arquitectónico, se reviste de un nuevo sema. Veamos el suceso:

Un éclat de rire se fit entendre là-haut et j'aperçus dans un angle du *gothique* édifice, une de ces monstrueuses figures, que les sculpteurs du moyen-âge ont attachées par les épaules aux gouttières des cathédrales, une atroce figure de damné qui, en proie aux souffrances, tirait la langue, grinçait des dents, et se tordait les mains. - C'était elle qui avait ri.³³⁸

El edificio es "gótico" porque así nos lo delata su arquitectura; pero también lo es porque en torno a él suceden hechos fantásticos, propios de la novela negra inglesa. La iglesia de Notre-Dame repite la unión de lo fantástico y del

³³⁷ *Op. cit.*, p. 123.

³³⁸ *Gaspard de la Nuit*, p. 72. El subrayado es nuestro.

pasado dos páginas después, una vez que el narrador ha penetrado en el edificio:

Je lui bégayais une humble question sur le diable et sur l'art, quand le bras de la Maritorne se débanda avec la précipitation soudaine et brutale d'un ressort, et au bruit cent fois répercuté du lourd marteau qu'elle serrait du poing, la foule des abbés, des chevaliers, des bienfaiteurs qui peuplent de leurs *gothiques* momies les caveaux *gothiques* de l'église, afflua processionnellement autour de l'autel éblouissant des splendeurs vives et ailées de la crèche de Noël.³³⁹

Toda construcción gótica es, así pues, susceptible de unir en su interior el pasado y lo fantástico; el pasado porque en sus piedras se encuentra contenido un tiempo que fue y ya no es, lo fantástico porque la iglesia gótica funde a Dios (en su interior) con el Diablo (en el exterior; después de todo, fue el Diablo el que construyó la catedral de Colonia -p. 72-). El desplazamiento del semema [*gothique*] del campo temático del pasado a lo fantástico no es exclusivo del Primer Prefacio, sino que lo descubrimos en numerosos poemas: en *Le nain*, se manifiesta en los "noirs clochers gothiques" (p. 140); en *Mon bisaleul*, en "la tapisserie gothique" (p. 147); en *L'ange et la fée*, hallamos un "gothique balcon" (p. 224); y en el *Scarbo* de las *Pièces détachées*, el enano-vampiro es comparado a "une cathédrale gothique" (p. 243).

³³⁹ *Gaspard de la Nuit*, p. 74. Los subrayados son nuestros.

Ya hemos señalado al comienzo de este capítulo que la ciudad medieval se encuentra representada por el viejo París y el viejo Dijon. Debido a la presencia de este último, la ciudad se cubre de un medievalismo familiar ajeno al medievalismo libresco de los escritores "parisinos". Dina Lanfredini considera que la causa de esta ensoñación irónica y cotidiana de la Edad Media en el *Gaspard* (nunca sentimental ni heroica) se debe a que Bertrand vivió en una ciudad que aún era auténticamente medieval³⁴⁰. Las continuas referencias a ruinas e iglesias góticas nos remiten a un espacio real, no ficticio, un espacio familiar en el que Bertrand creció y en el que se formó todo su universo imaginario. De una manera todavía más contundente se ha manifestado al respecto Suzanne Bernard:

cette ancienne ville de Dijon [...] de toutes parts lui offrait des reliques du Moyen Age [...]. Si l'artiste qu'est Bertrand utilise de manière extrêmement consciente les mœurs et les croyances médiévales, ce n'est pas en archéologue: il ne fouille pas dans un passé mort, mais il explore son propre univers plein de démons et de fantômes [...].³⁴¹

Bernard tiene además el acierto de unir el campo temático del pasado con los demonios y fantasmas personales que pueblan las páginas del *Gaspard*, es

³⁴⁰ "Un romantico di provincia: Aloysius Bertrand", *Rivista di Letterature moderne*, Firenze e Asti, Marzo 1.946, pp. 59-60.

³⁴¹ "Aloysius Bertrand et la naissance du genre" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 55-56.

decir, con todo el universo fantástico y terrorífico que obsesionó la mente de Bertrand. Pasado y fantasía se entremezclan en esta ciudad de la infancia que es Dijon, ciudad en la que Bertrand vivió y a la que amó ("J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jeune fille qui a initié son cœur", nos confiesa nuestro poeta al comienzo de su libro; p. 59), ciudad viva de inquietudes y terrores familiares.

La ciudad medieval presenta una gama variada de habitantes que se agolpan a lo largo y a lo ancho de las calles repletas a rebosar: "bourgeois, nobles, vilains, sodrilles, prêtres, moines, clercs, marchands, varlets, juifs, lombards, pèlerins, ménestrels, officiers du parlement et de la Chambre des comptes, officiers de la gruerie, officiers de la maison du duc" (p. 67). Toda esta diversidad variopinta de gentes no encierra, no obstante, más que una sola relación de poder: la del débil enfrentado al poderoso, la del pobre ante el rico, la del agresor frente al agredido. Dentro de los distintos estamentos sociales se establece igualmente esta misma relación, de forma que entre los marginales podemos hallar agresores y agredidos, tal y como sucede en *Les deux juifs* (pp. 109-110), en donde los truhanes asaltan a dos judíos en la noche. Del mismo modo, dentro del estamento noble se repite el mismo esquema; así, en *Messire Jean* (pp. 123-124) el senescal, a pesar de su posición social, ocupa el lugar del débil frente a la reina, mujer prepotente que se burla del sufrimiento de su siervo. En el magnífico poema *Maître Ogier*, la rela-

ción dialéctica de poder que enfrenta al fuerte y al débil aparece expuesta de una manera aún más evidente y directa. Veamos el poema:

MAITRE OGIER

(1.407)

*Le dict roy Charles sixiesme du nom fust
très débonnaire et moult aimé; et le popu-
laire n'avait en grand'haine que les ducs
d'Orléans et de Bourgogne, qui imposaient
des tailles excessives par tout le royaume.*

Les Annales et Croniques de France,
depuis la guerre de Troyes, jusques au Roy
Loys, unzième du nom, par Maître Nicolle
Gilles.

«Sire, demanda maître Ogier au roi qui regardait par la petite fenêtre de son oratoire le vieux Paris égayé d'un rayon de soleil, oyez-vous point s'ébattre, dans la cour de votre Louvre, ces passereaux gourmands emmi cette vigne rameuse et feuillue?»

«Oui-dà! répondit le roi, c'est un ramage bien divertissant.»

«Cette vigne est en votre courtil; cependant point n'aurez-vous le profit de la cueillette, répliqua maître Ogier avec un bénin sourire: passereaux sont d'effrontés larrons, et tant leur plaît la picorée, qu'ils seront toujours picoreurs. Ils vendangeront pour vous votre vigne.»

«Oh! Nenni, mon compère! je les chasserai, s'écria le roi!»

Il approcha de ses lèvres le sifflet d'ivoire qui pendait à un anneau de sa chaîne d'or, et en tira des sons si aigus et si perçants que les passereaux s'envolèrent dans les combles du palais.

«Sire, dit alors maître Ogier, permettez que je déduise de ceci une affabulation. Ces passereaux sont vos nobles; cette vigne est le peuple. Les uns banquetent aux dépens de l'autre. Sire, qui gruge le vilain, gruge le seigneur. Assez de déprédations! Un coup de sifflet, et vendangez vous-même votre vigne.»

Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé, la corne de son bonnet. Charles VI hocha tristement la tête; et serrant la main au bourgeois de Paris: -
«Vous êtes un preud'homme! soupira-t-il.»³⁴²

Maître Ogier mantiene al final del poema una actitud similar a la del vendedor de tulipanes cuando este último se inclina ante Maese Huytlen "déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe" (p. 96). Descubrimos, pues, una misma relación social, aunque en el poema que acabamos de transcribir exista un "final feliz" aparente gracias a la comprensión del rey Carlos VI. Dentro de esta relación social, Bertrand toma abiertamente partido en favor del marginal, del agredido, de aquél que debe sufrir los ataques continuos del poderoso. Tal vez por ello los poemas del *Gaspard* se hallen repletos de personajes

³⁴² *Gaspard de la Nuit*, pp. 159-160.

pertenecientes a una marginalidad infeliz, pero al mismo tiempo vigorosa. A su lado encontraremos con frecuencia la otra cara de la moneda social, siempre ejerciendo su tiránico y doloroso poder. Volveremos a tratar este aspecto con mayor detenimiento en el capítulo 2.2.3. de esta tesis.

Tras la ciudad medieval, el segundo gran espacio que sirve de habitáculo natural al campo temático del pasado es Flandes, y en especial la ciudad de Harlem³⁴³. En torno al tema de Flandes, Bertrand consigue construir un nuevo tipo de pintoresquismo, basado desde luego en un extrañamiento en el tiempo (el Flandes ensoñado por Bertrand es un país del siglo XVI o XVII, aquél que fue pintado por los grandes maestros flamencos), pero también, y he aquí una novedad con respecto de la ciudad medieval (el viejo París y el viejo Dijon), en un extrañamiento en el espacio. Por ello, Bertrand se servirá ocasionalmente de barbarismos flamencos, de la misma forma que se sirvió de arcaísmos, para crear el ambiente pintoresco deseado ("stoël", "Rommelpot" - p. 89-, o "vidrecomes" -p. 92- son algunas de estas palabras).

Al igual que sucediera con la cronología del campo temático del pasado, la geografía precisa flamenca no parece interesarle mucho a nuestro autor. Así, más que un pintoresquismo flamenco, en realidad da la impresión de que

³⁴³ Ciudad que, por otro lado, no se encuentra en Flandes, sino en Holanda. Para Bertrand, no parece existir diferencia alguna entre estos dos países, e incluso nos atreveríamos a afirmar entre todos los países del Norte de Europa, como veremos a continuación.

Bertrand lo que quiere es erigir una especie de pintoresquismo del Norte en el que poco importa si el país referencial de la anécdota es Flandes o Alemania. Son varios los poemas en los que Bertrand se sirve del espacio geográfico alemán, algunos de los cuales se encuentran situados dentro del libro primero, en principio dedicado a la escuela pictórica flamenca. De este modo, no creemos que el espacio referencial de *Le maçon* sea Flandes, sino más bien Alemania, como lo delata la mención a "les vers gothiques du bourdon" (p. 89). La situación espacial del poema *La barbe pointue* (pp. 93-94) resulta a priori más clara: las referencias al Rin y a la barba luterana pudieran servir para ubicarlo definitivamente en Alemania; sin embargo, dado que el Rin desemboca en Holanda, y la posible (y nada improbable) confusión por parte de Bertrand entre luteranos y calvinistas abre la duda sobre la situación geográfica última del poema. Los dos únicos poemas que se sitúan clara e indiscutiblemente en Alemania no pertenecen de hecho a la redacción final del *Gaspar*; nos referimos a los dos poemas de *Pièces détachées* titulados *La pluie* (pp. 225-226) y *La citadelle de Wolgast* (pp. 237-238). Al fin y al cabo, tampoco creemos que tenga demasiada importancia cuál pueda ser el espacio referencial de los poemas de Bertrand, habida cuenta de su despreocupación al respecto y su frecuente confusión de tiempos y lugares. De nuevo, lo realmente importante es la creación de un extrañamiento, en este caso ya no solamente cronológico, sino también geográfico, mediante la ensoñación de

un pintoresquismo del Norte cuyas características vamos a examinar a continuación.

El pintoresquismo del Norte gira en torno a dos polos contrapuestos que se corresponden con los mismos existentes en la ciudad medieval y, por lo tanto, con todo el campo temático del pasado: por un lado, hallamos un pintoresquismo humorístico (aunque asimismo agresivo), ligado en la mayoría de los casos a la pintura flamenca grotesca de Brueghel, Teniers o los Van Ostade; por otro, surge violento el espacio de la guerra. En los poemas *Le maçon* (pp. 89-90), *Les flamands* (pp. 164-165) y *La citadelle de Wolgast* (pp. 237-238), asistimos a brutales actos de guerra en los que el furor del combate provocan la eclosión del campo temático de la Muerte. Esta misma circunstancia aparece dentro de la ciudad medieval como veremos cuando analicemos la violencia en el campo temático del pasado.

Lo más destacable, en definitiva, en relación con el tema de Flandes es la escasa, por no decir nula, diferencia entre este nuevo espacio del pasado y la ciudad medieval. En efecto, todo parece indicar que la ciudad medieval (el viejo París, pero sobre todo el viejo Dijon) son en todo semejantes a las ciudades del Norte de Europa, ya sea Harlem, o cualquier otra ciudad flamenca, holandesa o alemana. Para Laurent Lesage, Bertrand llega incluso a adoptar a

Flandes (pensamos que como representante de todo el Norte europeo) como patria espiritual, en todo pareja a su ciudad adoptiva Dijon:

It is as if he had adopted Flanders as a spiritual homeland, seeing his own town
Dijon through Flemish art. In his poems the differences between Harlem and Dijon
disappear.³⁴⁴

Así pues, Bertrand convierte en patria espiritual un país que nunca vio y que fue exclusivamente ensoñado a través de la pintura, lo que de hecho conlleva la adopción del Arte como verdadera y única patria posible. En efecto, su propia ciudad, como ya vimos, ha sido ensoñada a través de las ruinas de su antiguo esplendor (todos sus edificios medievales), ruinas con un referente artístico-arquitectónico innegable; su patria de elección no podía ser aprehendida sino mediante un nuevo esfuerzo artístico, en este caso pictórico.

El último aspecto del campo temático del pasado que precisa ser estudiado antes de iniciar el análisis de cualquier otro campo es la presencia obsesiva dentro de él de una violencia siempre recurrente. Corbat ve en la ensoñación bertrandiana de la Edad Media (nosotros precisaríamos, del pasado), toda ella

³⁴⁴ "A Gothic Romantic, Aloysius Bertrand", *The American Society Legion of Honor Magazine*, XLVIII, New York, 1.977, p. 107. La traducción del texto inglés sería como sigue a continuación: "Es como si hubiera adoptado a Flandes como una patria espiritual, viendo a su propia ciudad Dijon a través del arte flamenco. En sus poemas las diferencias entre Harlem y Dijon desaparecen."

fundamentada en una percepción de la violencia y de la destrucción omnipresente, una visión personal que le diferencia de los otros románticos y que le confiere una originalidad individual:

Si, au-delà de ces emprunts, on pénètre jusqu'à la sensibilité bertrandienne, on découvrira sa vision du Moyen-Age, toute de violence, de destruction et de massacre.³⁴⁵

En ocasiones esta violencia brotará soterrada, apenas sugerida, como sucede en *Les gueux de nuit* (pp. 111-112) o en *Le raffiné* (pp. 117-118), poema del hambre ya estudiado en este capítulo; en otros muchos casos, la violencia tendrá una base más explícita, surgida de la marginalidad que habita la ciudad medieval (tal es caso de poemas como *Les deux juifs* -pp. 109-110-, *Le capitaine Lazare* -pp. 91-92-, o *La tour de Nesle* -pp. 115-116). No obstante, la forma más evidente y contundente de violencia en el campo temático del pasado es la guerra, guerra que se constituye en auténtico protagonista de muchos de los poemas del *Gaspard*: *Le maçon* (pp. 89-90), *La tour de Nesle*, *Les flamands* (pp. 164-165), *Les Grandes Compagnies* (pp. 170-173), o *La citadelle de Wolgast* (pp. 237-238). El tema de la guerra será objeto de estudio en el capítulo que le dedicaremos al campo temático de la marginalidad; a él remitimos al lector para un examen en profundidad de dicho aspecto.

³⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 104-105.

No queremos finalizar este capítulo sin mostrar al lector algo que sin lugar a dudas él ya habrá ido observando a medida que avanzábamos en nuestro análisis. El campo temático del pasado se encuentra realmente muy lejos de proporcionarnos una visión idílica e idealizante de la Edad Media; bien al contrario, en él hallamos todo un universo de violencia y destrucción: desde el pintoresquismo humorístico basado en un humor negro desasosegante hasta el tema de la guerra, pasando por la estructura social que enfrenta al poderoso con el débil o por la presencia de una marginalidad agresiva, todo el campo temático del *Gaspard* aparece rebotante de furia destructiva. No hemos de olvidar que uno de sus fundamentos no es otro que el tema de las ruinas, en donde la destrucción se deja sentir también con fuerza. En definitiva y como conclusión a este capítulo, podemos apreciar dentro de la obra de nuestro poeta una progresiva imposición de una violencia y de una destrucción que nos remiten directamente al campo temático de la Muerte. El primero de los campos temáticos del *Gaspard*, aquél en el que Bertrand confiaba con más fuerza, desemboca, así pues, en el punto negro del que se pretendía huir.

2.2.2. LA NOCHE

El campo temático de la Noche, a semejanza del pasado, ocupa un lugar de fundamental importancia en la construcción consciente y voluntaria del *Gaspard*. A pesar de ello, el campo temático del pasado parece situarse ligeramente por encima de la Noche en una hipotética jerarquía temática, habida cuenta de la presencia de los dos exergos que nos delatan una voluntad escritural abocada hacia el pasado y, sobre todo, por la existencia en la mente de Bertrand de una concepción de la literatura ligada a la resurrección de un pasado perdido, tal y como veremos en el capítulo 2.2.5. de esta tesis. No obstante, el campo temático de la Noche, que en un primer momento da la impresión de colocarse por detrás del pasado en la voluntad de escritura de nuestro autor, no sólo disfruta de una situación de igual trascendencia que éste, sino que incluso nos atreveríamos a decir que en gran medida lo supera.

Si el pasado ostenta las categorías de la consciencia y de la voluntariedad, la Noche se manifiesta como el espacio de un mundo interior en el que el alma atormentada de Bertrand muestra todas sus pesadillas más íntimas y secretas. No se trataría tanto de un subconsciente freudiano (o, al menos, no sólo de un subconsciente freudiano) como de una interioridad psicológica, cierto, puesto que surge de la psique (el alma), interioridad que no rechaza

sin embargo una (auto)percepción consciente del dolor, aunque éste brote de una profundidad recóndita. La Noche sería, por lo tanto y en primer lugar, un ámbito de terror y angustia, el territorio privilegiado de lo grotesco.

Para Jean Palou, lo realmente característico de la Noche es su capacidad para abolir las dudas de la diurnidad, de tal modo que todos los fantasmas presentidos durante el día se transforman al caer la Noche en realidades palpables y agresivas. La Noche, así pues, se transfigura en el momento en el que la duda desaparece, en el que vuelven los que ya no están³⁴⁶. Al mismo tiempo, debido a la presencia permanente de una luz que crea un necesario y a la vez inquietante contraste con la oscuridad de la Noche (nunca es la Noche bertrandiana completamente oscura), ésta surge, en opinión de Guacira Marcondes Machado, fragmentaria, apenas adivinada a través de segmentos aislados que nacen de la presencia/ausencia de luz³⁴⁷. La fragmentación de la Noche termina por provocar la aparición de lo grotesco, lo que convierte a la Noche bertrandiana en un momento de convulsión y desconcierto.

Por todo esto, la Noche posee todas las cualidades precisas para ser el instante preferente de lo fantástico. Antes de continuar avanzando en nuestro

³⁴⁶ Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: La Colombe, 1.962, pp. 32-33.

³⁴⁷ "Aspectos da Modernidade em *Gaspard de la Nuit*", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, vol. XXIV, 1.984, p. 71.

análisis del campo temático de la Noche, se nos antoja imprescindible detenernos brevemente para determinar qué es lo que nosotros entendemos por fantástico, dado que este concepto, como otros tantos que hemos tenido que ir delimitando a lo largo de esta tesis, no tiene una única aceptación sémica. La definición de lo fantástico ha sido concretada con especial acierto por los críticos Tzvetan Todorov, Roger Caillois y Pierre-Georges Castex.

Tzvetan Todorov considera como base misma de lo fantástico la existencia de una duda entre una explicación racional y otra irracional para el surgimiento de un fenómeno extraño en apariencia sobrenatural. De esta duda nace lo fantástico:

Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. [...] Il y a un phénomène étrange qu'on peut expliquer de deux manières, par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique.³⁴⁸

En su brillante, si bien un poco rígido, estudio sobre lo fantástico, Todorov llega a concluir que difícilmente puede existir un fantástico puro, ya que lo más habitual en todo relato perteneciente a este género es que al final de la narración se termine por resolver si el fenómeno es o no sobrenatural.

³⁴⁸ *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1.970, pp. 29-30.

Para Caillois, lo fantástico no surge ya de la duda sino del golpe brutal que sufre la realidad cotidiana al irrumpir bruscamente un hecho inexplicable. Como en el caso de Todorov encontramos un mismo suceso extraño o fantástico; la diferencia entre uno y otro no se hallaría en la presencia o no de un acontecimiento inexplicable, sino en el producto de ese acontecimiento: el choque entre la realidad (hay que entender que tranquilizante) y la irrealidad por un lado, y la duda por el otro. En ambas ocasiones, no obstante, el resultado final es la creación de un ambiente de inquietud. Veamos qué dice exactamente Caillois:

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.³⁴⁹

La crítica de Castex es en todo semejante a la de Caillois. Si reproducimos ambas es porque Castex fue el primero en formular tal crítica, aunque haya sido Caillois quien con mejor criterio ha desarrollado dicha teoría. Las palabras de Castex no difieren prácticamente en nada de las de Caillois, como fácilmente podrá observar el lector:

³⁴⁹ *Images, images*. Paris: José Corti, 1.966, pp. 14-15.

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutal du mystère dans le cadre de la vie réelle.³⁵⁰

En definitiva, y siguiendo los juicios de estos tres grandes críticos, podemos concluir que lo fantástico contiene dos rasgos básicos en su existencia: por una parte, lo fantástico surge del choque entre un primer momento de cotidianidad y la irrupción de un fenómeno inexplicable que lo altera; en segundo lugar, lo fantástico requiere mantener un instante de duda ante ese fenómeno extraño que irrumpe en el marco de la vida real, duda que brota de la necesidad de explicar lo extraño y de la posibilidad de darle una respuesta racional y otra irracional. Estas dos opciones para definir lo fantástico no se contraponen en modo alguno; bien al contrario ambas explicaciones parecen complementarse a la perfección. El problema con el que nos enfrentamos ahora es resolver si en el marco estrecho del poema en prosa puede llegar a existir un fantástico que, por las opiniones que sobre él ha vertido la crítica más inteligente, da la sensación de necesitar siempre un cierto desarrollo narrativo.

³⁵⁰ *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1.951, p. 8.

El poema en prosa precisa, pues, de un momento de cotidianidad roto por la irrupción de un fenómeno extraño y de un instante de duda que permita la fluctuación entre la realidad y la irrealidad; es decir, para que un poema en prosa acepte la presencia de lo fantástico tiene que gozar de una estructura, aunque sea mínimamente, narrativa. En este sentido, todos los poemas fantásticos de Bertrand poseen ese cierto desarrollo narrativo que permite la introducción de las dos características básicas de lo fantástico. Veamos cuáles son los diferentes modelos de que se sirve Bertrand.

El espacio de la cotidianidad roto por la irrupción de lo fantástico ocupa una dimensión realmente escasa, muy a menudo una o dos estrofas que preludian la aparición del sueño. Así sucede en *La chambre gothique* (pp. 133-134), en *Le fou* (pp. 137-138), en *Le nain* (pp. 139-140), o en *Le clair de lune* (pp. 141-142). En todos ellos encontramos un asterisco que nos señala el punto de demarcación entre la vigilia y el sueño, entre la vida real y el suceso fantástico. Sólo en un caso, en el poema *Le nain*, la estructura posee una complejidad algo mayor: el suceso fantástico comienza, sin lugar a dudas, antes del asterisco, por lo que hemos de suponer que en este poema el asterisco no vale ya para anunciarnos el principio del sueño, sino como pausa entre la irrupción de lo fantástico ("une larve monstreuse et difforme à face humaine!") y el reconocimiento interior de la pesadilla ("Mon âme [...] repose maintenant sur la litière dorée des songes"). El poema presenta una estructura

realmente curiosa y poco habitual dentro de los diferentes modelos de narración fantástica. Veamos el poema completo:

LE NAIN

«Toi, à cheval?»

*«Eh! pourquoi pas? J'ai si souvent galopé
sur un lévrier du laird de Lintuhgow!»*

Ballade écossaise.

J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon,
éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.

Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me
payait une rançon de parfums!

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, -ô hor-
reur!- une larve monstrueuse et difforme à face humaine!

*

«Où est ton âme? que je chevauche?» «Mon âme, haquenée boiteuse des fati-
gues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes.»

Et elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du
crépuscule, par-dessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.

Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.³⁵¹

Las dos primeras estrofas representan el marco de la vida corriente; la tercera introduce la agresión de lo fantástico; y en la cuarta se resuelve la duda generada por la aparición del elemento extraño. Curiosamente la resolución del conflicto generado por este elemento no significa de ninguna manera el final de la pesadilla ni la detención de lo fantástico: en las dos últimas estrofas asistimos a la progresión de lo fantástico y de la pesadilla como si la duda no hubiese sido resuelta. Este extraño desarrollo, ajeno a la estructura clásica del relato fantástico, muestra bien a las claras hasta qué punto los límites impuestos por la brevedad del poema en prosa van a generar un fantástico del todo heterodoxo y original.

En otros poemas el marco de la vida cotidiana se verá representado por el mismísimo exergo, como muy oportunamente señala Maria Emanuela Raffi en su análisis de *Mon bisaïeul* (pp. 147-148). Raffi muestra claramente de qué modo el pre-texto, que carece por completo de elementos fantásticos, sirve de marco previo a la irrupción del elemento fantástico, presente ya desde la primera estrofa del poema. La relación entre el pre-texto y el texto surgirá a través de una relación metonímica: "les tapisseries [...] en lambeaux" y "la

³⁵¹ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 139-140.

poussière" del exergo se transforman en "la tapisserie gothique" y en "son poudreux lit à baldaquin". De esta forma, concluye Raffi su análisis, lo fantástico se ve en cierto modo sustituido por lo intertextual³⁵². El procedimiento se repite en varios otros poemas, como por ejemplo en *Scarbo* (pp. 135-136), *La ronde sous la cloche* (pp. 143-144), *Un rêve* (pp. 145-146), *Ondine* (pp. 149-150), *La salamandre* (pp. 151-152), o *L'heure du Sabbat* (pp. 153-154). En ninguno de estos poemas aparece, como es lógico, ningún asterisco, puesto que la división entre la vida real y el suceso increíble viene dada por el espacio en blanco que separa al exergo del texto.

No siempre se produce la resolución explícita de la duda surgida de lo fantástico. En múltiples ocasiones, el poema finaliza en medio de la pesadilla, sin que se produzca el despertar del narrador, como por ejemplo en *La chambre gothique* o en *Scarbo*, lo que agudiza aún más la angustia engendrada por el acontecimiento extraño. Otras veces lo fantástico se resuelve de un modo implícito, muy en el estilo de Bertrand. Así, en *La ronde sous la cloche* la última estrofa sugiere que toda la visión fantástica ha sido producida por la tormenta ("la pluie ne tomba plus que goutte à goutte"), de tal modo que una vez terminada la tormenta acaba también el suceso fantástico. Una conclusión similar encontramos en *Le clair de lune*, en donde la mención a la fiebre hace

³⁵² "Lecture del fantastico: *Gaspard de la Nuit*", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova*, II, 1.977, pp. 265-266 et 273.

pensar que todo el espectáculo anterior es el producto de la enfermedad. Sólo en tres poemas hallamos una referencia explícita al sueño, en el ya citado *Le nain*, en *Un rêve* ("et je poursuivais d'autres songes vers le réveil") y en *Mon bisaïeul* ("Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, -si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, -si c'était minuit ou le point du jour!").

Como habrá podido observar el lector, lo fantástico en Bertrand no siempre presenta un desarrollo estructural clásico y ortodoxo. En el *Gaspard* existen indudablemente temas (que vamos a examinar en las páginas que siguen) y elementos formales fantásticos de los que nuestro autor se sirve sin que por ello se vea forzado a atenerse al pie de la letra a las estrictas reglas del género. Lo fantástico para Bertrand es un instrumento mediante el cual poder expresar sus terrores más íntimos, y no un fin en sí³⁵³. El que lo fantástico en el *Gaspard* aparezca con serias limitaciones se debe a que Bertrand adapta el género fantástico al poema en prosa (su punto de mira formal) y no al revés. A pesar de todo, nos parece indiscutible que en la obra de nuestro poeta existen múltiples elementos fantásticos, elementos que influyen tanto en la forma como en el nivel temático. Comencemos, pues, con el estudio de estos últimos.

³⁵³ Cabría preguntarse si lo fantástico es en algún momento o en algún otro escritor un fin en sí. Muy probablemente la respuesta sería siempre negativa.

La causa última capaz de desencadenar la irrupción de lo fantástico en el *Gaspard* puede ser de muy diversa índole. Tras cada una de estos principios desencadenantes de lo fantástico se esconde un tema rico en matices y significados, si bien en realidad no existen más que un tema común y una única función para todos ellos, como veremos al final de este capítulo. Aunque el origen de lo fantástico sea múltiple, un mismo impulso es el causante directo de todo su mecanismo interno y una sola es su dirección final. Son cinco los elementos originarios de lo fantástico: el sueño; la luz y el fuego; la música y el ruido; la mirada; y el pasado. Comencemos por el primero y más evidente de ellos.

En su frecuentemente citado estudio sobre Bertrand, Henri Corbat pone en relación directa la aparición de la noche, del sueño y de lo fantástico: "La nuit provoque le sommeil qui, lui-même, engendre le fantastique"³⁵⁴. En efecto, ya vimos unas páginas más arriba la importancia del sueño como factor causante y a la vez solucionador de la duda fantástica. En este aspecto Bertrand se sitúa de lleno en la gran tradición del género fantástico, en la que el sueño desempeña un papel primordial en el desarrollo de los acontecimientos (cfr. *Smarra* de Nodier, *Le diable amoureux* de Cazotte, o *La morte amoureuse* de Gautier). La causa de que el sueño ocupe un lugar tan relevante dentro del artificio fantástico hemos de buscarla en la facilidad con la que éste

³⁵⁴ *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975, p. 162.

nos introduce en un mundo irreal (el universo onírico), y en su capacidad para resolver rápidamente la trama surgida del choque entre el mundo cotidiano y el suceso extraño. En esto Bertrand no aporta ninguna novedad destacable.

El mundo onírico descrito por Bertrand se encuadraría dentro de una de las categorías estudiadas por Albert Béguin con respecto del sueño romántico. En efecto, entre la gran diversidad de formas que presenta en el Romanticismo este tema, podemos hallar una visión del sueño como un lugar terrible habitado por espectros, espacio que en gran medida se construye como prefiguración de la Muerte³⁵⁵. Esta es la propiedad fundamental del sueño bertrandiano. Así, por ejemplo, en el poema *La salamandre* (pp. 151-152), el silencio del grillo hace pensar en un primer momento a su amante, la salamandra, que su compañero duerme ("soit qu'il dormît d'un magique sommeil"); este falso sueño del grillo es en verdad una prolepsis de la Muerte que descubrimos en la última estrofa. El sueño en Bertrand se configura, por lo tanto, como auténtica prolepsis de la Muerte, como preludio doloroso de la destrucción.

Anny Detalle da con la expresión exacta al definir al sueño bertrandiano de vampirizante. Para Detalle, el sueño que podemos hallar en la obra de

³⁵⁵ Cfr. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1.939, pp. XV et 80.

Bertrand posee todos los rasgos de una proyección de la imaginación en delirio que acaba por matar al artista³⁵⁶. Ciertamente el sueño en el *Gaspard* cumple una función destructora y aniquilante, se alimenta de un soñador que, poco a poco, se va consumiendo en cada pesadilla que padece. Francamente revelador resulta al respecto *La chambre gothique*, poema en el que la pesadilla se construye como un gigantesco *crescendo* que termina con la aparición de Scarbo, enano-vampiro que succiona la sangre del soñador. Veamos:

LA CHAMBRE GOTHIQUE

Nox et solitudo plenae sunt diabolo.

Les Pères de l'Eglise.

La nuit, ma chambre est pleine de diables.

-«Oh! la terre, -murmurai-je à la nuit, -est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles!»

Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.

*

³⁵⁶ "Du procédé descriptif à l'imagination libérée. *Gaspard de la Nuit*" in *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1.840 à 1.860*. Paris: Klincksieck, 1.976, p. 55.

Encore, -si ce n'était à minuit, -l'heure blasonnée de dragons et de diables!- que
le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!

Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse
de mon père, un petit enfant mort-né!

Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heur-
tant du front, du coude et du genou!

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trem-
pe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure san-
glante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!³⁵⁷

El poema comienza con una visión idílica y "romántica" de la Noche, analo-
gizada a través de una metáfora vegetal que alude al recogimiento y descanso
nocturnos. Una vez atravesado el umbral del sueño (el asterisco), asistimos a
la progresión temporal de la Noche, y, por ende, de la pesadilla, con la intru-
sión a cada minuto de un nuevo espectro agresor. La pesadilla no finaliza con
el despertar, sino que alcanza su cénit al surgir la figura de Scarbo, lógica-
mente ensoñado como un vampiro. La misma imagen del sueño vampirizante

³⁵⁷ *Gaspard de la Nuit*, pp. 133-134.

podemos hallarla también, como recordará el lector, en el ya mencionado cuento de Gautier, *La morte amoureuse*.

Este carácter vampirizante del sueño no es exclusivo del poema que acabamos de transcribir, ni mucho menos, aunque tal vez sí sea en él en donde con más claridad se percibe el proceso destructivo que el sueño genera. A pesar de que en otros poemas ya no sea posible hallar directamente la imagen del vampiro, la destrucción del sueño no deja de ser por ello plenamente efectiva. En *Le clair de lune*, esta destrucción se ve representada por la fiebre (p. 142); en *Scarbo*, por la inmovilidad final (p. 136); en *Le fou* y *Le nain*, por la agresión visual de un ser repugnante, "un limaçon qu'avait égaré la nuit" y "une larve monstrueuse et difforme à face humaine" (p. 138 y 139, respectivamente); y así sucesivamente en cada uno de los poemas en los que el sueño provoca el surgimiento de lo fantástico.

Para Jean Palou, la obsesión bertrandiana por el sueño constituye la transposición del deseo de un hombre incapaz dormir. La desesperación del insomnio llevaría a Bertrand, siempre según Palou, a buscar psicóticamente un sueño inalcanzable, y cuya imposibilidad terminaría por engendrar la pesadilla³⁵⁸. La idea de Palou, sin duda alguna sumamente sugerente, no nos pare-

³⁵⁸ *Op. cit.*, p.39.

ce fácil de comprobar, habida cuenta de que no existe ningún documento que pueda confirmarnos el posible insomnio de nuestro autor.

El sueño en la obra de Bertrand tiene, así pues, una función básicamente destructora, del todo alejada de una ensoñación religiosa o de una reminiscencia ancestral de una patria mística. Todo sueño es una agresión, una pesadilla, pesadilla que tiene su comienzo en la Noche, pero que no parece tener fin ("et je poursuivais d'autres songes vers le réveil", nos dice Bertrand al final de su poema *Un rêve* -p. 146-).

La Noche bertrandiana es una noche iluminada, no una noche oscura y sin luz. Para Pierre Brunel, la luz que alumbra la Noche del *Gaspard* es la luz de la imaginación³⁵⁹, lo que, sin dejar de ser en cierta medida verdad, resulta excesivamente restrictivo. En nuestra opinión, la Noche en la obra de Bertrand aparece siempre ligeramente iluminada porque la luz (y, por extensión, el fuego) constituye un nuevo elemento causante de lo fantástico. Son múltiples los poemas del *Gaspard* en los que todo el artificio fantástico se dispara con el surgimiento de un foco de luz que rompe la monotonía de la Noche oscura, y que se transforma en el suceso extraño capaz de alterar el orden de la cotidianidad. Por su carácter de extrañeza, la luz bertrandiana, al menos

³⁵⁹ "A propos d'*Ondine*" in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, t. I: *Mettre en images, donner en spectacle*. Textes réunis par Stéphane Michaud. Paris: José Corti, 1.988, p. 270.

en su origen, no puede ser más que un pequeño foco, que luego, eso sí, irá creciendo, a medida que el suceso extraño cobra mayor densidad. De entre los numerosos poemas en los que lo fantástico brota de la luz, hemos seleccionado el que más evidentemente nos muestra, a nuestro juicio, el procedimiento: *La poterne du Louvre*.

LA POTERNE DU LOUVRE

*Ce nain était paresseux, fantasque, et méchant; mais il
était fidèle, et ses services étaient agréables à son maître.*

WALTER SCOTT, *Le lai du Ménestrel*.

Cette petite lumière avait traversé la Seine gelée, sous la tour de Nesle, et maintenant, elle n'était plus éloignée que d'une centaine de pas, dansant parmi le brouillard, ô prodige infernal! avec un grésillement semblable à un rire moqueur.

«-Qui est-ce là? cria le suisse de garde au guichet de la poterne du Louvre.»

La petite lumière se hâtait d'approcher, et ne se hâtait pas de répondre. Mais bientôt apparut une figure de nabot, habillée d'une tunique à paillette d'or et coiffée d'un bonnet à grelots d'argent, dont la main balançait un rouge lumignon dans les losanges vitrés d'une lanterne.

–«Qui est-ce là? répéta le suisse d'une voix tremblante, son arquebuse couchée en joue.»

Le nain moucha la bougie de sa lanterne, et l'arquebusier distingua des traits ridés et amaigris, des yeux brillants de malice, et une barbe blanche de givre.

–«Ohé! ohé! l'ami, gardez-vous bien de bouter le feu à votre escopette. Là! Là! Sang de Dieu! Vous ne respirez que morts et carnage! s'écria le nain d'une voix non moins émue que celle du montagnard.»

–«L'ami vous-même! Ouf! Mais qui donc êtes-vous? demanda le suisse un peu rassuré. –Et il replaçait à son chapeau de fer la mèche de son arquebuse.»

–«Mon père est le roi Nacbuc, et ma mère la reine Nacbuca. Ioup! ioup! iou! répondit le nain, tirant la langue d'un empan, et pirouettant deux tours sur un pied.»

Cette fois le soudard claqua des dents. Heureusement il se ressouvint qu'il avait un chapelet pendu à son ceinturon de buffle.

–«Si votre père est le roi Nacbuc, *pater noster*, et votre mère la reine Nacbuca, *qui es in coelis*, vous êtes donc le diable, *sanctificetur nomen tuum?* balbutia-t-il demi-mort de frayeur.»

–«Eh! non! dit le porte-falot, je suis le nain de Monseigneur le roi qui arrive cette nuit de Compiègne, et qui me dépêche devant pour faire ouvrir la poterne du

Louvre. Le mot de passe est: Dame Anne de Bretagne et Saint-Aubin du Cormier.»³⁶⁰

A pesar de la final resolución realista y humorística del poema, su estructura responde plenamente a las exigencias de lo fantástico; de hecho, la solución realista es un de los posibles desenlaces a la duda fantástica, por lo que no queda de ningún modo excluida del género. En este poema todo el ambiente fantástico surge de "la petite lumière", cuyo portador parece ser en un primer momento el Diabolo. Es esa luz que se acerca en la Noche la que provoca la alteración del soldado y, de paso, la expectación del lector.

Al igual que el sueño, la sola introducción del tema de la luz permite cambiar toda la morfología de la Noche. En el Primer Prefacio, Gaspard nos habla de las "nuits d'été, balsamiques et diaphanes" (pp. 64-65), noches que se asemejan a la que encontramos en las dos primeras estrofas de *La chambre gothique*. La súbita aparición del fuego transmuta la Noche balsámica en una Noche licantrópica, introduciendo así un elemento fantástico: "que de fois j'ai gigué comme un lycanthrope autour d'un feu allumé dans le val herbu et désert" (p. 65).

³⁶⁰ Gaspard de la Nuit, pp. 161-163.

Uno de los temas obsesivos de Bertrand en torno a la luz es el de la posible habitabilidad del fuego, aspecto este estudiado hábilmente por Philippe Bonnefis³⁶¹. El fuego habitable lo encontramos, en efecto, por doquier, en *Le raffiné* ("La place Royale est, ce soir, aux falots, claire comme une chapelle!", p. 15)), en *L'alchimiste* ("la cornue étincelante, [habitée] d'un salamandre", p. 101), en *Le fou* ("un limaçon [...] sur mes vitraux lumineux", p. 138), en *Le clair de lune* ("le grillon de mon foyer", p. 141), o en *La salamandre* (pp. 151-152). Sin embargo, la posibilidad de morar en el fuego es siempre provisional, dado que todo fuego conlleva una fuente de destrucción que tarde o temprano acaba por estallar. En el poema *Le falot*, asistimos al drama de la imposibilidad final de habitar el fuego, así como al estallido destructor de éste:

³⁶¹ "La lanterne d'Aloysius", *Lez Valenciennes. Langages poétiques*, Université de Valenciennes, n° 6, 1.981, pp. 23-24.

LE FALOT

Le Masque. - *Il fait noir; prête-moi ta
lanterne.*

Mercurio. - *Bah! les chats ont pour lan-
terne leurs deux yeux.*

Une Nuit de Carnaval.

Ah! pourquoi me suis-je, ce soir, avisé qu'il y avait place à me blottir contre l'orage, moi petit follet de gouttière, dans le falot de madame de Gourgouran!

Je riais d'entendre un esprit que trempait l'averse, bourdonner autour de la maison lumineuse, sans pouvoir trouver la porte par laquelle j'étais entré.

Vainement me suppliait-il, enrôlé et morfondu, de lui permettre au moins de rallumer son rat de cave à ma bougie pour chercher sa route.

Soudain le jaune papier de la lanterne s'enflamma, crevé d'un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières.

«Jésus, miséricorde! s'écria la béguine, se signant des cinq doigts.» «Le diable te tenaille, sorcière, m'écriai-je, crachant plus de feu qu'un serpenteau d'artifice.»

Hélas! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le char-donneret à oreillettes de drap écarlate, du damoiseau de Luynes!³⁶²

³⁶² *Gaspard de la Nuit*, pp. 113-114.

La "maison lumineuse" termina por convertirse en un "serpenteau d'artifice" en el que ya no es posible vivir ni protegerse de la lluvia. Como señala muy oportunamente Corbat: "Le feu devient symbole de mort"³⁶³. Porque, si en este poema la acción destructora del fuego aparece tratada de un modo más bien cómico, en otros la destrucción ígnea es mucho más devastadora y destructiva. Así, por ejemplo, en *La ronde sous la cloche* la hallamos unida de una manera directa a la Muerte:

Mais soudain gronda la foudre au haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean.³⁶⁴

Entre los diferentes focos de luminosidad que contiene la Noche destaca sobremanera la luna. Es la luna, en opinión de Jean-Luc Steinmetz, el astro que inculca la demencia, causante al mismo tiempo de lo fantástico y de la

³⁶³ *Op. cit.*, p. 106.

³⁶⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 143-144.

locura que a menudo lo acompaña³⁶⁵. El poema *Le fou* es el que mejor muestra esta activa relación entre la luna, la locura y lo fantástico. Veamos como se opera la intersección de estos tres planos:

LE FOU

Un carolus ou bien encor,

Si l'aimez mieux, un agneau d'or.

Manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois.

*

Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue.

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un oeil à la lune et l'autre -crevé!

³⁶⁵ "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris: Klincksieck, 1.973, p. 787.

-«Foin de la lune! grommela-t-il, ramassant les jetons du diable, j'achèterai le piloris pour m'y chauffer au soleil!»

Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait. -Et Scarbo monnroyait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups de balancier.

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit, cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.³⁶⁶

Es, en efecto, la luna la que suscita la enajenación, al aparecer el loco bajo su influjo ("un oeil à la lune"), pero también es el principio de lo fantástico, ya que el movimiento descrito por su órbita, con el que se va marcando el ritmo temporal del poema, aparece ligado al de Scarbo: así, cuando la luna ocupa lo más alto de la bóveda celeste, encontramos al enano-vampiro en el tejado del narrador, mientras que su desaparición al final de la noche, provoca que Scarbo se sitúe en el sótano. La locura lunática, lo fantástico y el sueño se entrelazan hábilmente en este poema.

En otros poemas la luna no surge tan íntimamente unida a la locura, si bien su capacidad para causar la irrupción de lo fantástico queda intacta. En *Le nain*, un rayo de la luna engendra el inicio de un fantástico que evoluciona hacia un terror pesadillesco:

³⁶⁶ *Gaspard de la Nuit*, pp. 137-138.

J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon,
éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.³⁶⁷

La mariposa surgida del rayo de luna se transforma dos estrofas después en "une larve monstrueuse et difforme à face humaine!" En *Le clair de lune*, la luna llega a adoptar rasgos humanos grotescos y a la vez hirientes:

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune
qui a le nez fait comme un carolus d'or! [...]

Et moi, il me semblait, -tant la fièvre est incohérente!- que la lune, grimant sa
face, me tirait la langue comme un pendu!³⁶⁸

En este caso, la luna se combina de nuevo con el sueño, pero también con una fiebre enfermiza (¿otra vez la locura?).

El último aspecto que nos queda por examinar antes de pasar a otros elementos causantes de lo fantástico es el matrimonio permanente que Bertrand establece entre el agua y el fuego. Esta unión, de la que Bertrand se sirve frecuentemente, simbolizaría, tanto en opinión de Carl Gustav Jung como de Serge Hutin, el éxito de la Gran Obra, puesto que agua y fuego son

³⁶⁷ *Gaspard de la Nuit*, p. 139.

³⁶⁸ *Gaspard de la Nuit*, pp. 141-142.

dos de las materias precisas para fabricar la Piedra Filosofal³⁶⁹. En la simbología alquímica, toda unión de contrarios (el andrógino, el matrimonio del agua y del fuego, el ouroboros, etc.) simboliza de hecho el triunfo definitivo del alquimista en su búsqueda.

Michael Walter Freeman busca otra posible significación para la presencia obsesiva del agua, sin detenerse, no obstante, a analizar el porqué de su vínculo con el fuego. Freeman considera que el agua no es sino una metáfora del sueño: muchos de los sueños bertrandianos terminan disolviéndose en agua, de tal modo que nuestro poeta parece querer sugerirnos que todas las visiones presentes en el *Gaspard* tienen su única existencia real en el subconsciente³⁷⁰. Unión, pues de agua y sueño, pero también de luz y sueño, como vimos con respecto a la luna, de manera que una vez más volvemos al matrimonio inexplicado entre el agua y el fuego.

Son muchas y diversas las formas que tiene de hacer acto de presencia este inusual matrimonio. En *La ronde sous la cloche* es el agua (la tormenta) la que genera la explosión de luz y fuego (el rayo; pp. 143-144); en *Un rêve*, por otro lado, la lluvia apaga las antorchas de la asamblea de asistentes al

³⁶⁹ *Psychologie et Alchimie*. Paris: Buchet-Chastel, 1.970, p. 305; y *La vie quotidienne des alchimistes au Moyen Age*. Paris: Hachette/Littérature et Sciences Humaines, 1.977, p. 207.

³⁷⁰ *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961, p. 30.

ajusticiamiento: no es ya origen del fuego, sino su consumición (pp. 145-146). Sin embargo, la forma más original, y desde luego la más socorrida, es la confusión que Bertrand establece entre las gotas de lluvia o de rocío y la luciérnaga ("el gusano de luz"). Así sucede en *Le fou* ("une pluie de vers luisants", p. 137), en *L'heure du Sabbat* ("ruisselante de rosée et de vers luisants", p. 153), o en *La pluie* ("jusqu'au vers luisant qu'une goutte de pluie précipite"). Esta fusión total del agua y el fuego, ya sin presencia de la luciérnaga, se repite en la primera versión del poema *Jean des Tilles*, titulado *Les lavandières*, en donde es un ondino el que provoca la unión ("les lavandières, penchées au bord de l'Armançon, ont cru voir tout à coup une auréole dorée", p. 324), y en *L'ange et la fée* ("pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée"). En todos los casos, la fusión parece dotar al agua del poder de contener en su interior la luz: el agua llega así a transformarse en morada de la luz o del fuego.

El poema en el que la combinación luz/agua manifiesta una complejidad y una perfección mayores es, no obstante, *Ondine*. En este poema la asociación acuático-ígnea (y al mismo tiempo la oposición entre ambas) aparece ya no puntualmente, sino a lo largo de todo el desarrollo estructural del poema. Analicemos brevemente el poema en cuestión:

ONDINE

..... *Je croyais entendre*

Une vague harmonie enchanter mon sommeil,

Et près de moi s'épandre un murmure pareil

Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.

CH. BRUGNOT, *Les deux Génies.*

→Ecoute! -Ecoute! -C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à mon balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

»Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

»Ecoute! -Ecoute! -Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne!»

*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.³⁷¹

La fusión entre el agua (elemento característico de las ondinas) y el fuego (presencia obsesiva que frecuenta todos los sueños de Bertrand) se produce en tres de las cinco estrofas, como vamos a ver a continuación:

1ª estrofa:

Agua:

"ces gouttes d'eau"

"le beau lac endormi"

Luz y fuego:

"ta fenêtre illuminée"

"les mornes rayons de la lune"

"le belle nuit étoilée"

2ª estrofa:

Agua:

"Chaque flot est un ondin qui nage"

"chaque courant est un sentier"

"mon palais est bâti fluide, au fond du lac"

Luz y fuego:

"dans le triangle du feu..."

Las estrofas tercera y cuarta sólo contienen elementos acuáticos:

³⁷¹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 149-150.

3ª estrofa:

Agua:

"l'eau coassante"

"leurs bras d'écume"

"les fraîches îles"

"[le] saule... qui pêche à la ligne"

Luz y fuego:

Ø

4ª estrofa:

Agua:

"le roi des lacs"

Luz y fuego:

Ø

En la quinta se recupera la oposición implícitamente, ya que la vidriera (y la ventana) para Bertrand es un objeto que contiene siempre luz y color (cfr. supra: "ta fenêtre illuminée; o "mes vitraux lumineux" en *Le fou*, p. 138). Es de hecho la imagen de la vidriera la que termina y fija el poema.

5ª estrofa:

Agua:

"elle pleura quelques larmes"

"s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent

blanches"

Luz y fuego:

"le long de mes vitraux bleus"

Ciertamente la oposición privilegia al agua sobre el fuego, pero, si tenemos en cuenta que se trata de un poema sobre una ondina, eso no ha de extrañarnos de ninguna manera. Lo asombroso es que un texto que debiera estar totalmente gobernado por el agua presente cinco elementos ígneos, por lo demás, en estrecha relación con esta primera. El matrimonio entre el agua y el fuego adquiere así todos los rasgos propios de un fenómeno extraño, capaz de irrumpir en el marco de la vida real: es, por lo tanto, otro de los posibles desencadenantes de lo fantástico.

La luz, y sobre todo el fuego, han mostrado en casi todas sus imágenes (tal vez con excepción de este último que acabamos de comentar) el mismo poder destructor que halláramos en el sueño. Lo fantástico, tal vez por su condición de ataque contra un orden cotidiano y familiar, exhibe siempre en Bertrand un carácter agresor del que el poeta sale a menudo muy malparado.

El tercer componente generador de lo fantástico es la música y el ruido, concebidos por Bertrand como un todo unitario. En realidad, el *Gaspard* se encuentra marcado de un modo mucho más efectivo por la presencia de ruidos estridentes de todo tipo que por cualquier cadencia musical. Incluso cuando la protagonista es la música, ésta se manifiesta a menudo alejada de la armonía en principio esperada. Así se expresa Jean Palou al respecto:

cette musique, elle est surtout complainte sourde où percent plutôt les cris que les sons, où se manifeste le désaccord des instruments et l'oreille d'Aloysius Bertrand perçoit bien davantage la désharmonie que la symphonie.³⁷²

El poema *La viole de gamba* sería un buen ejemplo de la transformación que llega a padecer todo intento armónico en la obra de Bertrand: "la viole bourdonnante" responde a los ensayos del maestro de capilla con "un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades", lo que provoca la visión humorística de la *Commedia dell'Arte*, hasta la ruptura final de la cuerda (pp. 99-100). Esta concepción inarmónica de la música se repite en *La sérénade*, en donde la ronda amorosa y musical se revela ya desde el comienzo del poema como una "Symphonie discordante et ridicule" (p. 121).

Muchos son los instrumentos y las referencias musicales que aparecen en el *Gaspard* con muy diversas funciones: desde el canto de Abraham Knupfer, que sirve para metaforizar al poeta (p. 89), hasta el "Rommelpot" del viejo de Harlem con el que Bertrand establece un referente grotesco con la pintura flamenco-holandesa (p. 87). No obstante, lo que ahora nos interesa es la función fantástica realizada por la música-ruido, función esta que constituye ciertamente el fundamento principal de este tema.

³⁷² Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: La Colombe, 1.962, p. 35.

La música y el ruido pueden ser signos inequívocos de la presencia de un suceso o de un ser fantástico, e incluso con frecuencia causa primera de su aparición. Así, por ejemplo, en el poema perteneciente a las *Pièces détachées* llamado *L'air magique de Jehan de Vitteaux*, la música ocasiona la irrupción del acontecimiento extraño. Veamos:

L'AIR MAGIQUE DE JEHAN DE VITTEAUX

*C'est sans doute un des coqueluchiers des cornards
d'Evreux, ou un de la confrérie des Enfants Sans-Souci
de la ville de Paris, ou bien un ménestrier qui chante la
langue d'oc.*

FERDINAND LANGLE

Fabel de la Dame de la belle Sagesse.

La feuillée verte et touffue: un clerc du gai savoir qui voyage avec sa gourde et son rebec, et un chevalier armé d'une énorme épée à couper en deux la tour de Monlhéry.

LE CHEVALIER: -«Halte-là! ta gargoulette, vassal; j'ai trois grains de sable dans le gosier.

LE MUSICIEN: -A votre plaisir, mais n'y buvez qu'un petit coup, d'autant que le vin est cher cette année.

LE CHEVALIER (*faisant la grimace après avoir tout bu*): -Il est aigre ton vin; tu mériterais, vassal, que je te brisasse ta gourde sur les oreilles.»

Le clerc du gai savoir approcha, sans mot dire, l'archet de son rebec et joua l'air magique de Jehan de Vitteaux.

Cet air eût délié les jambes d'un paralytique. Or voilà que le chevalier dansait sur la pelouse, son épée appuyée contre l'épaule comme un hallebardier qui va-t-en guerre.

«Merci! nécroman», cria-t-il bientôt, hors d'haleine. Et giguait toujours.

«Oui-dà! payez-moi d'abord mon vin, ricana le musicien. Vos agneaux d'or, s'il vous plaît, ou je vous mène, ainsi dansant, par les vallées et les bourgs, au pas d'arme de Marsammy!

«Tiens», -dit le chevalier, après avoir fouillé à son escarcelle, et détachant son cheval dont les rênes étaient passées au rameau d'un chêne -«tiens! et m'étrangle le diable si je bois jamais à la calebasse d'un vilain!»³⁷³

La música vuelve a aparecer, ahora como signo calificativo de un ser fantástico, en *Ondine* ("Sa chanson murmurée", p. 150) y en *La salamandre* ("chante-moi ta chanson de chaque soir", p. 151). En ambos casos es la músi-

³⁷³ *Gaspard de la Nuit*, pp. 233-234.

ca un elemento perteneciente a la esfera de lo fantástico, y en ambos se une a otros componentes para causar la irrupción del suceso extraño (el matrimonio del agua y del fuego en *Ondine*, y el fuego en *La salamandre*).

Pero, si la música juega un papel básico en la configuración de los seres de la Noche, mucho más productivo aún será el ruido, debido, como veremos, a su carácter agresor e intranquilizador. Es el ruido uno de los rasgos distintivos de todo ser nocturno; podemos encontrarlo en la inmensa mayoría de los poemas fantásticos del *Gaspard*, y siempre unido a la irrupción de un fantástico aterrador. Así, por ejemplo, lo descubrimos en *La ronde sous la cloche* ("douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres"), en *Un rêve* ("le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, -des cris plaintifs et des rires féroces", p. 145), en *L'heure du Sabbat* ("mille cris confus, lugubres, effrayants", p. 153), en *Le nain* ("sa fuite hennissante", p. 140), en *Départ pour le Sabbat* ("Maribas riait ou pleurait", "on entendait comme geindre un archet", "Cette mouche bourdonnait", p. 103), en *La chambre gothique* ("la nourrice qui berce avec un chant monotone... un petit enfant mort-né, p. 133), o en el *Scarbo* de las *Pièces détachées* ("j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!", p. 243). En todos los casos el ruido brota de entre las páginas del *Gaspard* como una clara agresión que preludia o acompaña la intrusión de lo fantástico.

En el poema *L'alchimiste*, poema que transcribimos a continuación en su totalidad, el ruido se constituye en la principal arma del ser nocturno (una salamandra), arma con la que agrede al alquimista, impidiéndole así la obtención de la Piedra Filosofal. El ruido no es, así pues, únicamente un rasgo del ser de la Noche, sino también, y sobre todo, un instrumento de agresión permanente contra el poeta.

L'ALCHIMISTE

*Nostre art s'apprent en deux manières, c'est à sauoir
par enseignement d'un maistre, bouche à bouche, et non
autrement, ou par inspiration et réuelation diuines; ou
bien par les liures, lesquelz sont moult obscurs et em-
brouillez; et pour en iceux trouuer accordance et vérité
moult conuieni estre subtil, patient studieux et vigilant.*

Le Clef des secrets de philosophie de Pierre Vicot.

Rien encore! -Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire.

Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Eloy lui tenailla le nez dans sa forge.

Mais rien encore! -Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!³⁷⁴

A pesar de su tono francamente humorístico, no por ello se deja sentir menos la función destructora del ruido.

Como hemos visto en las páginas que preceden a estas líneas, el ruido (y por extensión la música; no olvidemos que en *L'air magique de Jehan de Vitteaux* la música tenía una función agresora, aunque fuese defensiva), tal vez por su íntima relación con lo fantástico, no hace sino transfigurarse en otra de las múltiples formas de agresión presentes en el campo temático de la Noche. Ana María Pérez Lacarta, en una sugestiva interpretación, cree ver en el ruido un simbolismo que remite al terror bertrandiano ante la fuga del tiempo, lo explicaría de otra forma el carácter destructivo en él conteni-

³⁷⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 101-102.

do³⁷⁵. De cualquier manera, lo cierto es que en el ruido podemos hallar una nueva fuente de terror acongojante, semejante a la que pueda representar el fuego (y la luz) o el sueño.

Tras el sueño, la luz y la música, hemos de detenernos ahora en un nuevo tema del que puede brotar igualmente lo fantástico; se trata, como ya indicamos al comienzo de este capítulo, del tema de la mirada. El tema de la mirada sufre dentro del *Gaspard* varios desdoblamientos que le permiten manifestarse bien explícitamente, bien de modo indirecto a través de las continuas presencias de ventanas o vidrieras. Los temas de la vidriera y de la ventana aparecen frecuentemente enlazados hasta el punto de que muy a menudo una puede llegar a representar a la otra mediante una metonimia y viceversa, debido a que vidriera y ventana forman en el imaginario de Bertrand un todo indisoluble. El tema de la ventana ha sugerido a la crítica bertrandiana una serie de interpretaciones de entre las cuales hemos seleccionado las tres que, en nuestra opinión, con mayor acierto responden al problema suscitado por su excesiva presencia. Estas tres explicaciones que pasamos a comentar en las líneas que siguen a estas palabras tienen una gran semejanza entre sí, por lo que en cierto modo parecen complementarse para darnos una interpretación

³⁷⁵ "L'onirisme ténébreux dans *Gaspard de la Nuit*", *Ricus (Filología)*, XI, 2, 1.991-1.992, p. 50.

definitiva; nos estamos refiriendo a los análisis realizados por Fernand Rude, Jean-Luc Steinmetz y Pierre Brunel.

Fernand Rude sostiene que la ventana en la obra de Bertrand, ventana usualmente defendida por espesas vidrieras, no es sino el símbolo de la apertura o de la cerrazón frente al mundo³⁷⁶. Una ventana cerrada puede, así pues, impedir la entrada en la habitación de un mundo exterior que se presenta de manera habitual ante nuestros ojos como algo agresivo. Steinmetz ha desarrollado la interpretación de Rude (ignoramos si pensando o no en él), llevando aún más de significado el tema de la ventana: toda habitación cerrada representa un espacio desde el cual podemos observar con seguridad los fenómenos maléficos que se producen en el exterior. La ventana es, por lo tanto, el elemento que permite al yo salir de sí para contemplar un universo exterior destructivo³⁷⁷; pero, al mismo tiempo, también se convierte, sin pretenderlo, en el punto débil por el que puede penetrar la agresión externa, tanto la agresión visual como la auditiva. Toda ventana es, de este modo, un adyuvante (inconsciente, e incluso indirecto) de las fuerzas maléficas y destructoras de la Noche. El análisis sobre el tema de la ventana es completado por Brunel, al afirmar éste que la vidriera (vidriera que remite automáticamente a la ventana,

³⁷⁶ *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui", 1.971, p. 94.

³⁷⁷ "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris: Klincksieck, 1.973, p. 786.

no lo olvidemos) tiene un valor alegórico a través del cual Bertrand simboliza una apertura sobre otro mundo, un mundo mágico e irreal³⁷⁸.

Reuniendo las tres interpretaciones podemos concluir que en la obra de Bertrand toda ventana representa, en efecto, una apertura hacia un mundo distinto del cotidiano (el mundo de los sucesos extraños que alteran el orden inicial y que engendra lo fantástico). La ventana constituye asimismo un peligro, ya que a través de ella el yo se hace vulnerable a la agresión externa; de ahí el deseo de protegerse mediante gruesas vidrieras que impidan el paso de los seres de la Noche y que permitan "ver sin ser visto" (cfr. *La tour de Nesle*, p. 115; no ha de extrañarnos el encontrarnos en un poema sobre la guerra y el pasado el tema de la ventana, dado que éste sobrepasa con creces el campo temático de la Noche, cosa que también sucede con el fuego o el ruido como veremos en el capítulo siguiente). Esta protección resulta en último extremo insuficiente como queda probado en el poema *La chambre gothique*, en donde la cerradura de la ventana ("je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire", p. 133) no impide la irrupción final a través del sueño de los fantasmas nocturnos. La ventana, como el sueño, nos otorga el poder de franquear los límites de nuestro propio universo, pero, a la vez, al propiciar la presencia de

³⁷⁸ "A propos d'*Ondine*" in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, t. I: *Mettre en images, donner en spectacle*. Textes réunis par Stéphane Michaud. Paris: José Corti, 1.988, p. 270.

lo fantástico, acaba por adquirir un impulso destructor del que no puede escapar el poeta.

Por otra parte, el tema de la mirada se desdobra a su vez en tres actos diferenciados, a través de los cuales alcanza sus rasgos agresores. Estos tres actos son: la mirada de lo prohibido, la mirada vacía y la mirada del otro.

Ver aquello que no debe verse implica de por sí una agresión, un castigo. El lector estará pensando sin lugar a dudas en el mito de la mujer de Lot, castigada por girarse para ver la destrucción de Sodoma, o en el mito de Orfeo, que perdió a su mujer por mirarla antes de salir del Infierno. Como la mujer de Lot y Orfeo, el narrador de los poemas del *Gaspard* sufre por causa de la visión de lo prohibido. Surge así el fantasma bertrandiano de la visión de un incendio, tema este estudiado por Philippe Bonnefis³⁷⁹ (cfr. *Le maçon*, p. 89; *La tour de Nesle*, pp. 115-116; o *La ronde sous la cloche*, pp. 143-144). Pero si la sola visión de un incendio puede causar terror, e incluso la Muerte, en el espectador (la catedral construida por Abraham Knupfer yace al final del poema "couchée les bras en croix"), la contemplación de lo sobrenatural es capaz de llevar a la locura, al delirio, a la enfermedad febril.

³⁷⁹ "La lanterne d'Aloysius", *Lez Valenciennes. Langages poétiques*, Université de Valenciennes, n° 6, 1.981, p. 21.

Todos los fantasmas que pululan a lo largo del libro tercero del *Gaspard* pueden ser considerados como visiones de lo prohibido, motivo por el cual el poeta sufre el castigo merecido a su crimen ("Que de fois je l'ai vu", dice el poeta de Scarbo en el poema del mismo nombre; p. 243). De entre las visiones grotescas y agresoras destaca la de la luna que en dos ocasiones hace gestos poco tranquilizadores al poeta. En *Le clair de lune* le saca la lengua burlonamente ("la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!", p. 142), mientras que en *Le cheval mort* guiña un ojo para evitar ver el espectáculo macabro del esqueleto equino revivido ("la lune elle-même, clignant un oeil, ne luit plus de l'autre", p. 240). En ambos casos, los gestos de la luna se ven vinculados a la Muerte, suprema forma de destrucción. En este último poema, *Le cheval mort*, encontramos expresado de un modo mucho más explícito el terror producido por la visión de lo prohibido:

Et s'il était à cette heure taciturne un oeil sans sommeil, ouvert dans quelque fosse du champ du repos, il se fermerait soudain, de peur de voir un spectre dans les étoiles.³⁸⁰

El segundo acto en que se desdobra el tema de la mirada constituye de hecho una no-mirada, la ceguera, la mirada vacía. En el *Gaspard* podemos también hallar en ocasiones referencias a la imposibilidad de visión de alguno

³⁸⁰ *Gaspard de la Nuit*, p. 240.

de los personajes de la diégesis, imposibilidad que resulta tan traumática como la visión misma del suceso extraño. Así, en *L'heure du Sabbat*, el terror nace de aquello que no puede ser visto, pero que se presiente escondido en la oscuridad, gracias a los ruidos que llenan el bosque:

Une foule se rassemble innombrable, que le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos, *entend et ne voit pas*.³⁸¹

La ausencia de visión deja al ciego indefenso ante la posible agresión de la Noche. Curiosamente tanto la posibilidad de ver como su imposibilidad generan un mismo terror, en el primer caso por la certeza del horror presente, en el segundo por su presunción.

La ceguera dentro del *Gaspard* puede ser causada por la falta de luz (así sucede en *Scarbo*, en donde, al igual que en *L'heure du Sabbat*, el narrador puede oír, pero no ver: "Et de la crypte *ténébreuse* de Saint-Bénigne [...] tu *entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes*", p. 136 -el subrayado es nuestro-), pero también por el exceso de luminosidad. La ceguera producida por la luz la descubrimos en *Scarbo*: "[les] mouchérons aveuglés par le soleil couchant!" (p. 135). Existe un tercer tipo de ceguera, aquella que

³⁸¹ *Gaspard de la Nuit*, p. 153. El subrayado es nuestro.

surge de la vaciedad de la cavidad ocular, ceguera esta que conforma además una lisiadura destructora. En *Le fou*, el loco protagonista de la historia es un tuerto con un ojo reventado:

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un oeil à la lune et l'autre -crevé!³⁸²

La ceguera puede afectar igualmente a los seres de la Noche, tal y como sucede en *Mon bisatoul*, lo que hace que el fantasma se revista de una nueva forma de agresión. La mirada vacía condena al que la padece a una especie de inexistencia que lo destruye, al tiempo que representa un suceso extraño capaz de provocar la irrupción de lo fantástico, y con él del terror:

Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette, sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin!

Et je remarquais avec effroi que ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire, - que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier, -que ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries!³⁸³

³⁸² *Gaspard de la Nuit*, p. 137.

³⁸³ *Gaspard de la Nuit*, pp. 147-148. Los subrayados son, una vez más, nuestros.

Freud, en su análisis de *El hombre de la arena* de Hoffmann, concluye afirmando que todo temor a quedarse ciego es asimilable al miedo a la castración ("l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration"³⁸⁴). En efecto, la ceguera en Bertrand es una forma de mutilación (sin que tenga necesariamente una significación sexual), una deformidad que puede afectar tanto al agresor (como veremos, los seres de la Noche son siempre grotescos, mutilados, incompletos), como al agredido. El tema de la mirada, ya sea una mirada efectiva sobre el horror o la ausencia de mirada, aunque esto pueda parecer *a priori* contradictorio, origina siempre angustia y sufrimiento.

La tercera posibilidad de agresión dentro del tema de la mirada, la mirada del otro, tiene un desarrollo textual francamente menor. La mirada desaprobadora del duque de Alba en *Le marchand de tulipes* (p. 96), el ojo del fuego en *Les gueux de nuit* (p. 111), o el ojo fosfórico del gato salvaje en *L'heure du Sabbat* (p. 152) son buenos ejemplos de miradas agresoras. No resulta fácil explicar por qué un tema que podría haber dado tantísimo juego apenas si encuentra despliegue en una obra que gira en gran medida en torno al tema de la mirada. Tal vez la razón se deba a la permanente focalización de la primera persona que hallamos en el tercer libro (el que mejor habría aceptado

³⁸⁴ *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard "Connaissance de l'inconscient", 1.985 [1ère éd. allemande 1.919], p. 231.

el tema de la mirada agresora), por lo que, en definitiva, resulta mucho más importante lo que se ve que el ser visto. El terror sentido por Bertrand es totalmente personal, interior, en modo alguno objetivo ni externo. Son las sensaciones percibidas por el sujeto las que ocasionan todo el horror experimentado (el sueño, el ruido escuchado en el silencio, la visión de un incendio). Centralizar el tema de la mirada en torno a la mirada agresora habría supuesto desplazar el eje de gravedad del sujeto al objeto. En realidad, raras veces la agresión sufrida por el sujeto-narrador llega a ser realmente física; prácticamente sólo cuando aparece Scarbo (en *La chambre gothique*, pp. 133-134; o en *Scarbo*, pp. 135-136), ésta llega a alcanzar la corporeidad, y siempre a través del sueño³⁸⁵. La poesía de Bertrand, a pesar de lo que haya dicho cierta crítica, es profundamente subjetiva.

Como puede comprobar el lector, el tema de la mirada, a semejanza de los otros tres temas estudiados previamente, supone una vez más una nueva forma de destrucción. La Noche, por lo que vamos viendo, sólo es capaz de originar una lenta consumición del poeta que, al igual que el campo temático del pasado, le lleva finalmente a la Muerte. Por otra parte, la mirada se encuentra asimismo vinculada al espacio de las Artes plásticas, en donde la

³⁸⁵ En el poema *Un rêve* (pp. 145-146), la agresión física no llega ni tan siquiera a materializarse. La decolación no se produce al romperse el hacha del verdugo antes del golpe, con el consiguiente despertar del narrador.

visión ocupa un lugar primordial, aspecto este que ya fue ampliamente analizado en nuestro estudio del nivel formal.

El último origen posible de lo fantástico, ya estudiado en el capítulo anterior, es el pasado. A pesar de ello, nos gustaría reiterar de una manera sintética las ideas que allí expresamos mucho más profusamente. El pasado puede llegar a ser origen de lo fantástico debido a la interferencia sémica que sufre el semema [gothique]. Como recordará el lector, [gothique] en un primer instante contenía un referente artístico que nos remitía al pasado, referente que se veía alterado con frecuencia por la irrupción de una nueva significación. Así, la catedral gótica con sus variadas partes (las vidrieras, el campanario, el torreón, etc.) era capaz de pasar de una significación arquitectónico-temporal a otra con referente en la literatura fantástica, con la evidente ayuda de la novela gótica inglesa. A ello contribuía, asimismo, la unión de Dios y del Diablo (todo el exterior repleto de gárgolas y otras figuras monstruosas así nos lo indica) en el espacio de la catedral. De este modo, toda catedral, y por extensión cualquier elemento calificado como "gothique", era susceptible de engendrar un suceso fantástico; el poder generador de lo fantástico pronto se verá ampliado a todo el campo temático del pasado (incluso cuando no aparezca el semema [gothique] para indicarnos la relación entre ambos campos), habida cuenta de su vigor a la hora de provocar un extrañamiento en el tiempo. Poemas como *L'alchimiste* (pp. 101-102), *Départ pour le Sabbat* (pp.

103-104), *La poterne du Louvre* (pp. 161-163) o *L'air magique de Jehan de Vitteaux* (pp. 233-234) aúnan magistralmente el campo temático del pasado con un fantástico surgido precisamente de ese pasado suscitador de extrañezas.

Lo fantástico en Bertrand tiene, así pues, un origen plural y diverso: el sueño, la luz y el fuego, la música y el ruido, la mirada y el pasado son puntos diferentes y distantes (si bien no aislados) con potestad para provocar el surgimiento de un fantástico que, sin embargo, presenta en el punto de llegada unas características siempre semejantes. Porque si el punto de partida puede revestir formas distintas, el lugar de llegada es constantemente el mismo: la destrucción y el terror. Sólo nos queda, antes de dar por finalizado este capítulo, detenernos en el análisis de los habitantes de la Noche, los seres nocturnos que pueblan los poemas del *Gaspard* y que obsesionaron, también bajo formas diversas, la mente de nuestro autor.

El *Gaspard de la Nuit* está marcado, como ya hemos señalado varias veces a lo largo de esta tesis, por una vivencia de lo grotesco que se oponen frontalmente a la estética del Arte clásico. Guacira Marcondes Machado ha mostrado con acierto de qué modo esta vivencia de lo grotesco afecta, por una parte, a todos los elementos cómicos y pintorescos ya estudiados en páginas precedentes, y, por otra, a los poemas que tratan de los sueños (y, por lo tan-

to, de la Noche)³⁸⁶. Los seres de la Noche son ciertamente entes grotescos, deformes, entes surgidos de un horror mutilante. No hay formas ni seres perfectos en la ensoñación bertrandiana de lo fantástico, en donde la destrucción (luego la mutilación) ocupa el espacio de mayor privilegio.

Virginia León de Vivero ha defendido en su estudio bachelardiano del *Gaspard de la Nuit* que los diferentes seres fantásticos que aparecen en la obra de Bertrand surgen en realidad de una determinada ensoñación de los elementos de la Naturaleza. Así, y siempre según León de Vivero, a cada imaginario elemental, le correspondería un personaje fantástico dominante: el imaginario terrestre estaría habitado por Scarbo, especie de gnomo poseedor de inmensos tesoros; las ondinas remitirían lógicamente al elemento acuático; el fuego tendría a su representante en las salamandras; y, por último, las hadas y los ángeles se adueñarían de todo el imaginario aéreo. También apunta León de Vivero la existencia de relaciones entre los diferentes elementos de la Naturaleza que acabarían generando la aparición de determinados modelos combinatorios temáticos³⁸⁷. Aunque las consideraciones de León de Vivero sobre la influencia de los elementos de la Naturaleza en el surgimiento de los distintos seres de la Noche son plenamente pertinentes, en nuestra opinión no

³⁸⁶ "Aspectos da Modernidade em *Gaspard de la Nuit*", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, vol. XXIV, 1.984, pp. 70-73.

³⁸⁷ Cfr. *The Poetic Imagination of Aloysius Bertrand*. Dissertation, Univ. of Massachusetts, 1.972.

todos los elementos ni seres se benefician del mismo desarrollo textual, y, por lo tanto, no todos ellos tienen la misma trascendencia significativa. Las salamandras, las ondinas o las hadas no pueden ser comparadas en importancia a Scarbo, del mismo modo que el agua, la tierra o el aire empalidecen ante el fuego. Por otro lado, la preferencia bertrandiana por el fuego y por Scarbo, cuyo dedo ha sido "rougi à la fournaise" (p. 134), nos hace pensar que las asociaciones entre los seres nocturnos y los elementos no son tan mecánicas como piensa León de Vivero.

En las páginas que siguen, intentaremos hacer una clasificación de los diferentes seres nocturnos que atormentan los sueños de Bertrand con el fin de aclarar su diversidad. Así, hemos establecido seis grupos clasificatorios: 1) el Diablo; 2) los seres legendarios; 3) los seres inanimados que cobran vida; 4) los brujos y alquimistas; 5) Scarbo y los enanos; 6) los animales nocturnos. Pasemos ahora a analizar cada grupo en detalle.

Sorprendentemente, el Diablo en sí mismo no aparece con excesiva frecuencia en el *Gaspard*. Ciertamente son numerosas las menciones al Diablo o al Infierno, pero estas citas no conllevan siempre la presencia efectiva de Satanás. El Diablo halla en las páginas de nuestra obra tres posibilidades referenciales: la expresión lexicalizada "pauvre diable" referida a algún marginal (cfr. el Primer Prefacio: "C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait

que misères et souffrances", p. 59; o el exergo de *Les gueux de nuit*, p. 111)³⁸⁸; la maldición (cfr. *La chasse*: "les diables aient l'âme de Regnault", p. 167); y Satanás, cuya aparición se limita al Primer Prefacio (pp. 76-78) y al poema *Padre Pugnaccio* (pp. 194-195). De nuevo Bertrand nos desconcierta al desterrar casi por completo de las páginas de su libro a un personaje que, en principio y dada su presencia en el título mismo del volumen, parece que debiera ocupar un espacio mucho más importante. El motivo por el cual el Diablo apenas sí aparezca como tal en el *Gaspard* tiene una fácil explicación: los otros seres nocturnos que pueblan el libro no son sino representaciones diversas de Satanás, es decir, del Mal y, desde luego, de la Muerte. De este modo, el Diablo jugaría un papel fundamental en el texto, pero desdoblado en otros personajes, y en especial en Scarbo.

Los seres legendarios del *Gaspard* son dos: la salamandra y la ondina, presentes en *La salamandre* (pp. 151-152) y *L'alchimiste* (pp. 101-102; "les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations"), y en *Ondine* (pp. 149-150) y *Jean des Tilles* (pp. 205-206; "l'ondin malicieux et espiègle"), respectivamente. Estos personajes, tomados de un folklore popular y maravilloso (maravilloso en el sentido con que Todorov lo enfrenta a fantástico) representan una ensoñación mucho más amable y risueña

³⁸⁸ Ya sabemos que Bertrand transforma al "pauvre diable" del Primer Prefacio en Satanás al tomar en sentido literal la expresión figurada, sirviéndose así de uno de los rasgos más característicos de lo fantástico.

de los seres nocturnos. En tres de estos poemas un humor afable destierra lo grotesco desasosegante de otros poemas de tema fantástico, mientras que sólo en uno de ellos, *La salamandre*, la Muerte hace acto de presencia³⁸⁹. A pesar de ello la consumición final de la salamandra no está exenta de una dulce melancolía que no podemos hallar en modo alguno en el resto de poemas del tercer libro (con excepción, por supuesto, de *Ondine*) y que se opone al humor negro y chocante en ellos contenido. El imaginario bertrandiano respecto de estos seres es poco original: sus atributos son de hecho los mismos que han sido perpetuados por la tradición popular con escasos aditamentos. Unicamente en *Ondine* emerge como novedad el tema del matrimonio entre el agua y el fuego, tan querido por Bertrand, como elemento fantástico. No es aquí donde hay que buscar el terror destructor que emana de la Noche.

El tercer grupo se vería representado por los seres inanimados que cobran vida, tema este fragmentado en dos imágenes: la figura que desciende de su cuadro y el esqueleto revivido. Para Sigmund Freud uno de los motivos principales causantes del *Unheimlich* (la inquietante extrañeza) es la repentina animación de una muñeca o de un autómatas que cobra independencia en sus movimientos³⁹⁰. Ciertamente es que este motivo no lo hallamos bajo ningún con-

³⁸⁹ No obstante, también es verdad que en la primera versión de *Jean des Tilles*, titulada *Les lavandières* la Muerte se manifiesta subrepticamente a través de la comparación "comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait" (p. 324).

³⁹⁰ *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard "Connaissance de l'inconscient", 1.985 [1ère éd. allemande 1.919], p. 224.

cepto en Bertrand, si bien no es menos cierto que la animación del cuadro o del esqueleto pueden llegar a cumplir una función semejante, a pesar de las diferencias morfológicas innegables entre una y otra (ni el cuadro ni el esqueleto pueden alcanzar el altísimo grado de personificación de un muñeco o de un autómatas). En ambos casos existe, sin embargo, una misma convicción animista subconsciente, lo que facilita la creencia del suceso extraño.

La imagen del cuadro nos remite en sus dos apariciones a un antepasado del narrador muerto y súbitamente resucitado. Su origen intertextual ya fue comentado en el capítulo 1.2.1. de esta tesis. La relación parental establecida entre el narrador y el fantasma incrementa el horror producido por el suceso fantástico, ya que, de esta forma, la agresión viene suscitada por algo cercano, familiar, del propio entorno cotidiano. La destrucción que genera el campo temático de la Noche no es externa, sino interior y subjetiva (como ya vimos a propósito del tema de la mirada del otro), producida incluso por aquello que debiera ser considerado como próximo y favorable. El primer poema en el que descubrimos la imagen es en *La chambre gothique*:

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et
trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!³⁹¹

³⁹¹ *Gaspard de la Nuit*, p. 134.

La imagen se repite en *Mon bisaïeul* de una manera mucho más extensa y terrorífica, habida cuenta de las características agresivas del fantasma: ojos vacíos con los que lee, labios inmóviles con los que pronuncia palabras, dedos descarnados, rasgos todos ellos de lo fantástico, y a través de los cuales se altera el orden de la cotidianidad. Veamos el poema en su totalidad:

MON BISAIEUL

*Tout dans cette chambre était encore dans
le même état, si ce n'est que les tapisseries y
étaient en lambeaux, et que les araignées y
tissaient leurs toiles dans la poussière.*

WALTER SCOTT, Woodstock.

Les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre, -mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans!

Là! -c'est là devant ce prie-Dieu qu'il s'agenouilla, mon bisaïeul le conseiller, baisant de sa barbe ce jaune missel étalé à l'endroit de ce ruban!

Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette, sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin!

Et je remarquais avec effroi que ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire, que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier, -que ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries!

Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, -si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, -si c'était minuit ou le point du jour!³⁹²

El esqueleto animado también lo hallamos en dos poemas, de nuevo en *La chambre gothique* ("Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou!", p. 133) y en un poema de las *Pièces détachées*, en *Le cheval mort* ("Chaque nuit, dès que la lune blémira le ciel, cette carcasse s'envolera, enfourchée par une sorcière qui l'éperonnera de l'os pointu de son talon, la bise soufflant dans l'orgue de ses flancs caverneux", p. 239). Como en el caso anterior, e incluso aún más que en el caso anterior, esta imagen macabra es una auténtica representación de la Muerte triunfante en todo su esplendor.

La mención a la bruja en *Le cheval mort* nos da pie para introducirnos en el cuarto grupo de seres nocturnos, aquél formado por los brujos y los alquimistas. Ya sabemos por Réjane Blanc la importancia que tuvo la alquimia tanto en la formación intelectual de Bertrand como en la elaboración de su

³⁹² *Gaspard de la Nuit*, p. 147.

obra. Son numerosas las citas alquímicas comprendidas en el *Gaspard*: los Rosa-Cruces, Paracelso, Nostradamus, Pierre Vicot, Raimundo Lulio, Jean Bodin y *Le Roman de la Rose* se encuentran entre ellas³⁹³. A pesar de todo no parece que Bertrand tuviera unos conocimientos alquímicos realmente profundos. La misma Réjane Blanc nos indica las limitaciones de tales conocimientos cuando muestra la equivocación de Bertrand al situar a los Rosa-Cruces en la Edad Media³⁹⁴. Una vez más lo fundamental en Bertrand no es la exactitud cronológica, sino la creación de un cierto espíritu y la consecución de un objetivo: la búsqueda de la Piedra Filosofal. Por otra parte, la alquimia en Bertrand supera con creces lo meramente fantástico, al convertirse el alquimista en una de las imágenes del Poeta. En el *Gaspard de la Nuit*, la Piedra Filosofal tan ansiosamente buscada por el alquimista no es otra cosa que la escritura perfecta, como veremos en el capítulo 2.2.5.

La misma crítica apuntada con respecto de la alquimia cabe hacerse en el espacio de la brujería. Jean Palou sostiene el carácter superficial de las nociones bertrandianas sobre la brujería, así como su voluntad decididamente bur-

³⁹³ Cfr. *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 38.

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 53-54. Los Rosa-Cruces surgieron de hecho en el siglo XVII, y no en la Edad Media, como pensaba Bertrand. La causa del equívoco puede deberse, nos señala Blanc, a que en uno de los manifiestos rosicrucianos, la *Confessio Fraternitatis*, se defiende que Christian Rosenkreuz, legendario inventor de la orden alquímica de los Rosa-Cruces, nació en 1.378 y murió en 1.484. Para más información sobre la orden de los Rosa-Cruces remitimos al lector a la obra de Serge Hutin, *Histoire des Rose-Croix*. Paris: Le Courrier du Livre, 1.971 [3e édition revue, corrigée et augmentée].

lesca respecto de ella³⁹⁵. Es indudable que los poemas de nuestro autor en los que la materia prima es la brujería tienen un tono humorístico palpable; pero también es verdad que en esta oportunidad se trata de un humor negro y destructivo, muy lejos ya de la amable fantasía de los seres legendarios. De este modo, *La ronde sous la cloche* termina con la destrucción a manos de un rayo de los doce magos (pp. 143-144); en *L'heure du Sabbat*, el poema se fija en su última estrofa en la imagen de un patíbulo (p. 154); en *Départ pour le Sabbat*, surgen los repulsivos animales nocturnos que estudiaremos unas páginas después ("[la] mouche grillée" y "une araignée [avec] son ventre énorme et velu", p. 103), junto a una visión grotesca y deformante de los brujos que recuerda ciertos grabados de Callot ("Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés par la cheminée, à califourchon qui sur le balai, qui sur les pincettes, et Maribas sur la queue de la poêle", p. 104); y en *Le cheval mort*, una bruja consigue resucitar el esqueleto de un caballo muerto (p. 239). Imágenes todas ellas agresivas, próximas, si no plenamente sumidas en la destrucción y en la Muerte.

Pero de entre los seres que pueblan de terror las noches de nuestro poeta, descolla por encima de todo y de todos el enano-vampiro Scarbo. Es mucho lo que se ha escrito sobre el origen del nombre de este singular personaje.

³⁹⁵ Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: La Colombe, 1.962, pp. 26-29.

Parece bastante probable que Bertrand se inspirara, al menos en parte, en otro monstruo similar de la Literatura francesa, en la creación de Charles Nodier llamada Smarra. La presencia en ambos de una *s* líquida inicial nos permite establecer una fácil conexión entre ambos nombres, toda vez que las características de cada personaje se aproximan considerablemente (ya hemos comentado en extensión los rasgos que asemejan a los dos vampiros en el capítulo 1.2.1. de nuestra tesis). Aparte de esta vinculación del todo evidente, varios críticos han intentado encontrar otro tipo de explicación para este extraño nombre, recurriendo siempre a la combinación de los efectos fonéticos y semánticos. Veamos las cuatro más interesantes.

Max Milner restringe su explicación del nombre a un nuevo caso de intertextualidad. Para Milner, la palabra Scarbo pudiera haber sido tomado del nombre de un lago que aparece en *Han d'Islande* de Victor Hugo, el lago "Scarpo"³⁹⁶. La enorme similitud fonética entre uno y otro nos invita a aceptar, si bien con prudencia, la posibilidad de este origen onomástico, habida cuenta de que no existe ningún otro punto de parentesco. Philippe Bonnefis prefiere una explicación en la que actúa la semántica: Scarbo se asemeja a "escarbille" (carboncillo), con lo que el nombre se situaría en el campo semántico del fuego. De hecho, la agresión de Scarbo, continúa Bonnefis, no es

³⁹⁶ *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, tome II. Paris: José Corti, 1.960, p. 202.

sino una mordedura de fuego³⁹⁷. Vemos aquí claramente cómo no es posible encasillar a los seres nocturnos dentro de una ensoñación rígida de los elementos, tal y como pretende hacer León de Vivero. La tercera explicación se orienta hacia el campo semántico de la luz: Jean-Luz Steinmetz considera que el nombre de Scarbo pudiera venir de "escarboucle", piedra brillante análoga a los ojos chispeantes del gnomo³⁹⁸. Sin embargo, de las interpretaciones formuladas por la crítica la que más nos satisface (sin que ello signifique que despreciemos las demás; en realidad todas las exposiciones estudiadas en torno a la palabra Scarbo se complementan sin excluirse) es la que desarrolla Michael Walter Freeman (posibilidad interpretativa que también han aceptado otros críticos, como Steinmetz o Blanc, pero sin desarrollar realmente el concepto). Para Freeman, Scarbo vendría de "escarbot", de tal manera que el personaje bertrandiano nos envía directamente al universo de los insectos vampíricos que analizaremos en las páginas siguientes. Una segunda relación encontrada por Freeman vincularía al vampiro Scarbo con el enanismo. En efecto, Freeman muestra acertadamente cómo en el cuento *L'étable de Saint Jean* los enemigos de un enano cruel y malicioso que ha sido hecho prisionero gritan vengativos: "A la chaudière l'escarbot"³⁹⁹. De esta forma, el mons-

³⁹⁷ "La lanterne d'Aloysius", *Lez Valenciennes. Langages poétiques*, Université de Valenciennes, n° 6, 1.981, p. 26.

³⁹⁸ "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris: Klincksieck, 1.973, p. 787.

³⁹⁹ El cuento en cuestión puede ser consultado en la edición de Max Milner de *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 260.

truo bertrandiano queda relacionado tanto con los enanos como con los insectos, nuevos seres nocturnos que habremos de examinar en breve. Scarbo se convierte así, concluye Freeman, en un ser mitad humano y mitad animal, ser deforme, grotesco y repulsivo⁴⁰⁰.

Es Scarbo, sin lugar a dudas, el fantasma familiar predilecto de Bertrand: su aparición en el *Gaspard* es frecuente (cuatro poemas en total tienen por protagonista a este personaje: los tres primeros del tercer libro, *La chambre gothique*, *Scarbo* y *Le fou* -pp. 133-138, y un poema de las *Pièces détachées*, *Scarbo*, pp. 243-244) y aún lo sería más si consideramos cada presencia de un enano o de un escarabajo como nuevas manifestaciones del monstruo.

Por lo que respecta a la figura del enano, un examen detenido podría encontrar más de una similitud decisiva. En efecto, varios de los rasgos que definen a Scarbo reaparecen cuando Bertrand escribe sobre enanos o sobre otros personajes grotescos y deformes que en principio no son totalmente asimilables al monstruo-vampiro (monstruo que en ocasiones también recibe el nombre de enano, como veremos). La risa de Scarbo ("ricanait le nain railleur", en *Scarbo*, p. 135; "j'ai entendu bourdonner son rire", en el *Scarbo* de las *Pièces détachées*, p. 243) la hallamos también en la caracterización del

⁴⁰⁰ *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961, pp. 35-36.

enano de *L'étable de Saint Jean* ("le nain [...] ricana horriblement", p. 262), en la del loco tuerto de *Le fou* ("Comme ricana le fou", p. 137) o en la de la gárgola del Primer Prefacio ("Un éclat de rire se fit entendre là-haut et j'aperçus dans un angle du gothique édifice, une de ces monstrueuses figures, que les sculpteurs du moyen-âge ont attachées par les épaules aux gouttières des cathédrales, une atroce figure de damné qui, en proie aux souffrances, tirait la langue, grinçait des dents, et se tordait les mains", p. 72). El gesto de sacar la lengua se repite igualmente en *La poterne du Louvre* ("répondit le nain, tirant la langue d'un empan", p. 162) y en *Le clair de lune* ("la lune [...] me tirait la langue comme un pendu", p. 142). Otra acción propia de Scarbo que reencontramos en la figura del enano es la pirueta: Scarbo gira sobre uno de sus pies en el poema *Scarbo* ("Que de fois je l'ai vu [...] pirouetter sur un pied", p. 243), de la misma manera que hace el enano de *La poterne du Louvre* ("répondit le nain, [...] pirouettant deux tours sur un pied", p. 162). La pirueta de Scarbo o del enano le sugiere a Bertrand la imagen legendaria del huso y de la rueca (el lector estará pensando sin duda en el cuento popular de *La Belle au Bois Dormant*): en *Le nain*, el enano "se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière" (p. 140), mientras que en *Scarbo* el monstruo gira por la habitación "comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière" (p. 243).

Tras lo visto en las líneas que preceden, todo parece indicar que Scarbo no se limita a aparecer en los cuatro poemas antes señalados, sino que muy frecuentemente resurge bajo formas diferentes a lo largo y a lo ancho del *Gaspard*, y siempre con su mismo aspecto burlón y deforme. En realidad, la relación de Scarbo con otros seres de la Noche no se circunscribe únicamente a los enanos, a la luna o a las gárgolas del *Gaspard*. Así, en *Padre Pugnaccio* descubrimos un parentesco de una trascendencia mucho mayor: "Et le diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio, *ricana* comme Polichinelle!" (p. 195, el subrayado es nuestro). Scarbo sería, por lo tanto y como ya hemos indicado al comienzo de nuestro estudio de los seres nocturnos, una de las representaciones del Diablo, de tal forma que Satanás se convertiría de un modo encubierto en el protagonista indiscutible de todo el campo temático de la Noche.

Los animales de la Noche son fecundos en apariencias diversas: el grillo, la araña, la serpiente, el caracol, la mosca, el moscardón, la mariposa (este animal delicado que podría haber representado al Romanticismo más blando y sentimental termina engendrando una larva monstruosa con cara humana), la tarántula y, sobre todo, el escarabajo. En la mayoría de los casos se trata de animales succionadores de sangre, vampiros repulsivos o babeantes⁴⁰¹. Son también seres que encarnan la dualidad alto-bajo, verticalidad-horizontalidad:

⁴⁰¹ Ecos bertrandianos parecen atravesar las páginas de *Les chants de Maldoror*.

junto a los animales que se arrastran (el caracol, la serpiente, la araña) podemos hallar igualmente a los voladores (la mosca, el moscardón, la mariposa), e incluso a uno capaz de reunir en sí ambas cualidades, el escarabajo, volador y reptante a la vez. Esta nueva unión de contrarios representaría, a nuestro juicio, otro suceso extraño causante de lo fantástico. El choque provocado por un ser que tan pronto vuela como marcha pegado a la tierra (ser que une, así pues, el elemento aéreo y el terrestre) supone un modo más de agresión inquietante.

Los poemas en los que aparece este bestiario fantástico son legión, no sólo dentro del libro tercero sino a lo largo de todo el *Gaspard de la Nuit*. Existe uno que parece, no obstante, querer agrupar en sí a todos los insectos y arácnidos bertrandianos, poema que sorprendentemente no fue incluido por Bertrand en la redacción final del *Gaspard*. Este poema lleva por título *Le giber*:

LE GIBET

Que vois-je remuer autour de ce gibet?

FAUST.

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont
par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes
à la fanfare des hallalis?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son
crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour
cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un
pendu que rougit le soleil couchant.⁴⁰²

Como puede observar sin dificultad el lector, en el poema que acabamos de transcribir todos estos animales quedan definitivamente ligados al campo temático de la Muerte, no tanto porque ésta sea generada por ellos, sino más bien al contrario porque la Muerte se convierte en una especie de faro que los atrae. Los seres nocturnos no sólo son capaces de causar destrucción y Muerte (como hace sin duda alguna Scarbo), sino que también pueden llegar a ser procreados por ésta, como sucede con los animales de la Noche, insectos

⁴⁰² *Gaspard de la Nuit*, pp. 241-242. En este poema encontramos de nuevo un intertexto que vincularía a Bertrand con Lautréamont: el cabello ensangrentado del ahorcado.

vampíricos que frecuentan los patíbulos en busca de carnaza con la que alimentarse. De la misma manera que la Noche engendra a la Muerte, la Muerte puede engendrar a la Noche.

Después de más de sesenta páginas dedicadas al campo temático de la Noche, ya va siendo hora de ir concluyendo un capítulo que ha resultado mucho más extenso de los que habíamos pensado en un primer instante. Como ya indicamos en su momento, y a pesar de la importancia que ocupa el pasado en la voluntad escritural de nuestro autor, la Noche es el campo temático privilegiado por la ensoñación bertrandiana. La conclusión a nuestro análisis la hemos ido esbozando según íbamos avanzando en el estudio de los distintos temas pertenecientes al campo que ahora nos ocupa: la Noche aparece toda ella repleta de una destrucción y de un dolor (desde la destrucción ígnea hasta la agresión de los seres nocturnos) que desemboca en el campo temático de la Muerte. Si el campo del pasado generaba un extrañamiento en el tiempo y el espacio (Flandes), la Noche provoca, por su parte, un extrañamiento interior y psicológico de idéntica función: crear un ambiente desasosegante e intranquilizador.

2.2.3. MARGINALIDADES

La marginalidad, a diferencia del pasado o de la Noche, no se concentra en un determinado libro del *Gaspard*, sino que muy al contrario tiende a distribuirse fragmentariamente a lo largo de los distintos libros del volumen. Así, todos y cada uno de los libros contienen temas pertenecientes al campo temático de la marginalidad, de una manera explícita (tal es el caso de la marginalidad pintoresca de Flandes, de los truhanes de la ciudad medieval, de los bandoleros de España, o de la soldadesca) o soterrada (los seres nocturnos son, de hecho, un tipo particular de marginales, como veremos). Esta marginalidad pululante del *Gaspard* va a alcanzar incluso al campo temático de la Naturaleza (la soledad a la que se condena el autor adquiere en verdad todos los rasgos de la marginalidad) y a la imagen del Poeta (el Poeta, al verse identificado con el loco, se transforma en una especie de marginal para la sociedad en la que vive). Pero no adelantemos acontecimientos, y detengámonos a analizar los temas surgidos en el campo que ahora estudiamos.

Al igual que para lo fantástico, la Noche es el espacio privilegiado de la marginalidad, tal y como nos lo muestra Jean Palou en su prefacio a la obra de Bertrand:

La Nuit et ses prestigieux poèmes chez Aloysius Bertrand, c'est la grande heure où [...] les vagabonds dorment sur les bateaux noirs chargés de paille, immobiles sur les eaux ternes de la rivière de Seine, où tout repose, serpente, chemine, remue, bouge, danse (et quelles danses!), s'illumine (par intermittences), s'hallucine, s'illusionne [...].⁴⁰³

El mismo Bertrand así nos lo indica en el poema *Les deux juifs*, en el que una banda de saqueadores nocturnos asaltan a dos judíos al grito de "aux truands la nuit!" (p. 110). Así pues, la marginalidad comparte con lo fantástico un tiempo idéntico, el de la Noche, lo que sin duda la llevará a participar de muchos de los temas que ya vimos en el capítulo anterior. De hecho, lo fantástico constituye otro modo de marginalidad dentro del *Gaspard*, como señala oportunamente al respecto Jean-Luc Steinmetz:

ce double écart pris devant le réel [le temps et le fantastique] ne l'empêche pas de revenir aux éléments les plus réprimés de son époque. Bertrand nous parle d'un fou, d'un gnome, d'un lépreux, d'un magicien. Or, nous savons que ces êtres sont les individus marginaux d'une société bien tempérée qui n'en a que faire [...].⁴⁰⁴

⁴⁰³ Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: La Colombe, 1.962, p. 34.

⁴⁰⁴ "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris: Klincksieck, 1.973, p. 785.

En efecto, los seres de la Noche poseen características similares a los marginales que encontramos en la ciudad medieval, en España o en la guerra, y, en cierta medida, cumplen una función semejante. Pero, sobre todo, ambos grupos se sitúan al margen de una sociedad racional y diurna en la que no tienen apenas posibilidades de sobrevivir, y de la que sufren los constantes abusos. Recordemos, en relación con esto, un poema en el que se produce una magnífica unión de lo fantástico y de la marginalidad, *L'air magique de Jehan de Vitteaux* (pp. 233-234). Lo fantástico en este poema se transforma en un instrumento de la marginalidad para corregir la agresión de un poder dominante. No obstante, las cosas no son tan simples como pudiera parecer a raíz de lo que acabamos de exponer, ya que la marginalidad, como, por otra parte, también ocurre con los seres nocturnos, tiene un carácter agresor más que considerable. La ensoñación de la marginalidad en Bertrand dista mucho de ser una utopía idealizante y maniquea, como el lector podrá comprobar a continuación.

Varios son los grandes temas de lo fantástico que reaparecen en el campo temático de la marginalidad. De entre ellos sobresalen, por su enorme participación en ambos campos, tres temas: el fuego, el ruido y la música, y los animales nocturnos.

El fuego y la luz juegan nuevamente un papel de primer orden dentro del *Gaspard de la Nuit*. Si en el campo temático de la Noche su función era básicamente provocar la aparición de lo fantástico, aquí el elemento ígneo puede presentar dos modelos diferentes, pero ligados en ambos casos a la presencia de la marginalidad. El primer modelo, hábilmente estudiado por Henri Corbat en su obra crítica sobre Bertrand⁴⁰⁵, consistiría en la imagen del incendio, originado siempre por un acto de guerra. El fuego retomarí­a de este modo el poder destructor que ya encontráramos en la Noche en poemas como *Le maçon* (pp. 89-90), *La tour de Nesle* (pp. 115-116) o *Les flamands* (pp. 164-165), sin grandes novedades en relación con lo ya visto en el capítulo anterior⁴⁰⁶.

Más interesante por su novedad sería el segundo modelo, consistente en la congregación de un grupo de marginales en torno a un fuego. Con este segundo modelo Bertrand introduce en el *Gaspard* un tema hasta ahora inexistente, el del frío. Si en el campo temático de la Noche el fuego y la luz surgirían vinculados al agua, en el de la marginalidad el fuego formarían un nuevo

⁴⁰⁵ Cfr. *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975, pp. 115-117.

⁴⁰⁶ Unida a la imagen del incendio surgiría, evidentemente, la visión de la combustión, visión que nos remitiría a la mirada sobre lo prohibido que ya analizamos en el capítulo anterior. El tema de la mirada haría, así pues, una breve pero enjundiosa introducción en el campo de la marginalidad en poemas como *Le maçon* o *La tour de Nesle*, e incluso, ya dejando de lado el tema del incendio, en *Le marchand de tulipes* (p. 96), o en *Les muletiers* (p. 186), en estos dos últimos poemas con la utilización del tema de la mirada amenazante del otro.

matrimonio indivisible, ya no con el elemento acuático, sino con la gelidez. El frío adquiere una importancia capital en numerosos poemas del *Gaspard*, hasta el punto de llegar a convertirse en componente de aparición forzosa en la ensoñación bertrandiana del universo marginal, al mismo nivel que el hambre. De este modo, el tema del frío lo hallamos en poemas como *La messe de minuit* ("Les petits enfants soufflaient dans leurs doigts, mais ils ne se morfondirent pas longtemps à attendre", p. 126); en *Le clair de lune* ("Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet enrrouillé par la pluie et morfondu par la bise", p. 141); o en *Les refîtres* ("C'était une d'elles grelottant de froid", p. 169). Y unido al fuego en *Les Grandes Compagnies* ("Quelques maraudeurs, égarés dans les bois, se chauffaient à un feu de veille", p. 170), o en *Octobre* ("Voici venir les veillées de famille, si délicieuses quand tout au dehors est neige, verglas et brouillard, et que les jacinthes fleurissent sur la cheminée, à la tiède atmosphère du salon", p. 207). El fuego cumpliría en un primer momento una función protectora, si bien con ciertas limitaciones como veremos. En realidad, sólo en *Octobre* podemos encontrar la imagen del hogar protector, dado que en el resto de los poemas el frío parece superponerse al fuego, llegando a desterrar cualquier tipo de calor.

Nos quedaría un último poema en el que la oposición fuego-frío actúa con extremado vigor; nos referimos a *Les gueux de nuit*, auténtico poema del

frío (al igual que *Le raffiné* era el poema del hambre). Detengámonos brevemente en analizar este excelente poema:

LES GUEUX DE NUIT

J'endure,

froidure

bien dure.

La Chanson du Pauvre Diable.

→«Ohé! rangez-vous, qu'on se chauffe!» →«Il ne te manque plus que d'enfourcher le foyer! Ce drôle a les jambes comme des pincettes.»

→«Une heure!» →«Il bise dru!» →«Savez-vous, mes chats-huants, ce qui fait la lune si claire?» →«Non!» →«Les cornes de cocu qu'on y brûle.»

→«La rouge braise à griller de la charbonnée!» →«Comme la flamme danse bleue sur les tisons! Ohé quel est le ribaud qui a battu sa ribaude?»

→«J'ai le nez gelé!» →«J'ai les grèves rôties!» →«Ne vois-tu rien dans le feu, Chou-pille?» →«Oui! une hallebarde.» →«Et toi, Jeanpoil?» →«Un oeil.»

→«Place, place à monsieur de la Chousserie!» →«Vous êtes là, monsieur la procureur, chaudement fourré et ganté pour l'hiver!» →«Oui-dà! les matous n'ont pas d'engelures!»

~«Ah! voici messieurs du guet!» ~«Vos bottes fument.» ~«Et les tirelaines?» -
«Nous en avons tué deux d'une arquebusade, les autres se sont échappés à travers la
rivière.»

*

Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandons, avec des gueux de nuit,
un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet qui racon-
taient sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées.⁴⁰⁷

El poema cuenta con destreza la obsesión bertrandiana por un calor deseado y nunca conseguido. Los elementos que repiten la obsesión ígnea, contrapuesta al frío de la noche, son numerosos: "qu'on se chauffe", "enfourcher le foyer", "Les cornes de cocu qu'on y brûle", "La rouge braise à griller de la charbonnée", "Comme la flamme danse bleue sur les tisons!", "les grèves rôties", "dans le feu", "chaudement fourré et ganté", "Vos bottes fument" y "s'acoquinaient à un feu de brandons"; un total de diez términos en un poema de una página y media, a los que habría que añadir aquéllos que recuerdan el frío, causante último de la obsesión ígnea: "froidure/ bien dure" (en el exer-go), "Il bise dru!", "J'ai le nez gelé" y "engelures". Ni que decir tiene que en este poema el fuego no acierta a transformarse en un elemento protector, como sí ocurriría en *Octobre*. Gracias a la introducción de los temas de la

⁴⁰⁷ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, pp. 111-112.

guerra (la alabarda, prolepsis de los soldados de la ronda que aparecen al final del poema), de la marginalidad agresiva (los ladrones de capas) y de la Muerte (dos de los ladrones acaban muertos a manos de los soldados), y, asimismo, por la irrupción de un elemento fantástico en principio inesperado (el ojo que Jeanpoil ve en el fuego), a lo que habría que unir un pintoresquismo lingüístico que nos remite a un pasado dominado por lo grotesco, el poema termina por crear un ambiente francamente intranquilizador.

Si el fuego se presenta en el campo temático de la marginalidad como un elemento activo preponderante, no menos importancia tiene la luz, una luz que, a semejanza de la que apareciera en el campo de la Noche, surge siempre contrastada con una oscuridad predominante a la que se opone, generando de esta manera, una vez más, una atmósfera inquietante. Así la hallamos en *La barbe pointue* ("c'était fête à la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent", p. 93), en *La sérénade* ("Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encornée", p. 121), en *Les reîtres* ("Une clarté rayonna au mitan fendu de la porte", p. 169), o en *L'alerte* ("La Posada, un paon sur son toit, allumait ses vitres à l'incendie lointain du soleil couchant, et le sentier serpentait lumineux dans la montagne", p. 192). La luz y el fuego emergen de las páginas del *Gaspard* como formas agresivas en todo parecidas a las que ya encontramos en el campo temático de la Noche.

Junto al fuego y a la luz, descubrimos dos nuevos temas que el campo de la marginalidad comparte con la Noche: la música y el ruido. Los marginales que pueblan los poemas del *Gaspard* se muestran ante los ojos del lector a través de la música que generan, música que se convierte en uno de los principales rasgos distintivos de la marginalidad. De este modo, los pequeños pedigüeños (los niños no se diferencian de los marginales en el imaginario bertrandiano) de *La messe de minuit* se dan a conocer a través de una canción, un villancico con el que piden el aguinaldo (pp. 125-126). Igual sucede en *La chanson du masque*, en donde los marginales de la ciudad de Venecia cantan y bailan durante el carnaval ("Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre" -p. 197-, gritan por las calles de la ciudad). Pero si hay un poema en el que la unión entre la música y la marginalidad se reviste de sus mejores galas, ése sería, a nuestro juicio, *La cellule*. Detengámonos por unos momentos en este poema:

LA CELLULE

*L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups
de styles, des sérénades et des autodafés!*

Extrait d'une Revue Littéraire.

*. Et je n'entendrais plus
les verrous se fermer sur l'éternel reclus.*

ALFRED DE VIGNY, La Prison.

Les moines tonsus se promènent là-bas, silencieux et méditatifs, un rosaire à la main, et mesurent lentement de piliers en piliers, de tombes en tombes, le pavé du cloître qu'habite un faible écho.

Toi, sont-ce là de tes loisirs, jeune reclus qui, seul dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de ton livre d'oraisons, et à farder d'une ocre impie les joues osseuses de cette tête de mort?

Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère est une gitana, que son père est un chef de voleurs; et il aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le boute-selle pour monter à cheval, que la cloche tinter matines pour courir à l'église.

Il n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro sous les rochers de la Sierra de Grenade avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire; et il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent!

Une échelle a été tressée en secret de la paille du grabat; deux barreaux ont été sciés sans bruit par la lime sourde; et du couvent à la Sierra de Grenade, il y a moins que de l'enfer au paradis!

Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux, endormi tous les soupçons, le jeune reclus rallumera sa lampe, et s'échappera de sa cellule, à pas furtifs, un tromblon sous sa robe.⁴⁰⁸

La actitud de los monjes contrasta fuertemente con la del joven recluso, hijo de marginales (una gitana y un ladrón), y abocado él mismo a una marginalidad de la que procede. Frente al silencio y la meditación que caracteriza a los monjes, los atributos del joven nos envían de manera insistente hacia el espacio de la música, una música, por lo demás, siempre alegre y bullanguera: "la trompette", "il a dansé le boléro", "[les] castagnettes d'ivoire". El contraste entre el silencio exigido por el claustro (indicado tanto al principio del poema -"silencieux et méditatif"- como en las dos últimas estrofas -"sans bruit par la lime sourde" y "à pas furtifs"-) y la música agitada del marginal genera toda la estructura antitética del poema. La elección de la marginalidad del joven recluso se ve marcada por su preferencia por la música, pero también por su actitud final violenta ("un tromblon sous sa robe"); ambas elecciones marchan de la mano indisolublemente. Lo fantástico y el campo de la Muerte hacen asimismo acto de presencia en las referencias a las "figures diaboliques" y a la

⁴⁰⁸ *Gaspard de la Nuit*, pp. 183-184.

"tête de mort" que el joven dibuja en las páginas de su libro de oraciones. La confluencia de los distintos campos en un gran tejido textual comienza a manifestarse sin disimulo.

Sin embargo, el bullicio que determina el campo de la marginalidad no es siempre musical. Muy a menudo es el ruido el que sustituye a la música, ruido que se presenta amenazante y agresivo, como ya ocurriera en el campo de la Noche. Para Réjane Blanc el ruido provocado por el lansquenet del Segundo Prefacio se asemeja en todo al que causa Scarbo en sus apariciones⁴⁰⁹. En efecto, el ruido de la marginalidad ocasiona en el lector y, desde luego, en los personajes del *Gaspard* que lo padecen el mismo terror amenazante que el de los seres nocturnos. Así, en *L'alerte* (pp. 192-193), el sonido del cuerno de un vaquero hace pensar a los ladrones en la llegada de los dragones, con lo que surge en sus mentes el consiguiente recelo. Más clara es aún la amenaza del ruido en *Les muletiers*, en donde los viajeros sospechan detrás de cada sonido un ladrón oculto:

Et tous les voyageurs prirent le galop au milieu d'un nuage de poussière qu'enflammait le soleil; les mules défilaient entre d'énormes blocs de granit, le torrent mugissait dans de bouillonnants entonnoirs, les forêts pliaient avec d'immenses craquements; et de ces profondes solitudes que remuait le vent, sortaient des voix

⁴⁰⁹ *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 133.

confusément menaçantes, qui tantôt s'approchaient, tantôt s'éloignaient, comme si une troupe de voleurs rôdait aux environs.⁴¹⁰

La música alegre de la marginalidad tiende, así pues, a transfigurarse en una amenaza permanente, de la que vuelve a brotar un clima de enrarecida desconfianza.

El tercer y último tema compartido entre los dos campos temáticos ya mencionados sería el de los animales nocturnos (los insectos y los arácnidos), si bien muy probablemente su desarrollo textual en el campo que ahora nos ocupa sea mucho menor que los otros dos temas estudiados en las páginas previas a estas líneas. Su presencia se deja sentir en poemas como *La tour de Nesle* ("avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée", p. 115), *L'alerte* ("un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche", p. 193), *Le gibet* (pp. 241-242), o *L'écolier de Leyde* ("le trébuchet qui sort de la boîte [...] comme une araignée", p. 315). No ha de extrañarnos la aparición de estos animales en el campo de la marginalidad, puesto que la miseria consubstancial de ésta conlleva necesariamente su manifestación. Su morfología y función no difieren en nada de la que estudiáramos en nuestro capítulo sobre la Noche, razón por la cual remitimos al lector a dicho capítulo sin detenernos más en este tema.

⁴¹⁰ *Gaspard de la Nuit*, p. 187.

En el *Gaspard de la Nuit*, podemos hallar tres tipos diferentes de marginales según cuál sea su carácter (activo o pasivo) o su espacio natural de actuación. Hemos denominado estos tres tipos de la siguiente manera: los marginales inofensivos; los marginales agresivos (los ladrones y bandoleros); y los soldados. Comencemos nuestro análisis por el primer grupo.

Los marginales inofensivos son aquéllos que siempre se muestran pasivos ya sea ante las agresiones de otros marginales o ante las de las autoridades; son, pues, víctimas permanentes, y casi nunca agresores. En este grupo es donde vamos a encontrar todo el humorismo pintoresco bertrandiano referente al campo de la marginalidad, lo que el mismo Bertrand calificó como la cara callotiana del Arte. Jean de Palacio ve, en efecto, en el mundo de las tabernas y de los bohemios (los gitanos) todo un mundo decorativo próximo a la imagen de Callot que tenía Bertrand:

Or, *bohémiens et tavernes* constituaient précisément chez Bertrand un des éléments décoratifs les plus prisés, que l'on retrouve dès le premier poème de l'«Ecole flamande» [...]. Ces détails avaient même, pour ainsi dire, valeur emblématique, dans la mesure où ils illustrent, dans la préface, une des deux «*faces antithétiques*» de l'art, celle qui accuse la ressemblance de Jacques Callot [...].⁴¹¹

⁴¹¹ "La postérité du *Gaspard de la Nuit*", *Revue des Lettres Modernes*, Paris, 1.973, nos. 336-339, p. 158.

La esfera de los marginales inofensivos se distribuye en varios subgrupos más o menos estancos. En primer lugar estarían los parroquianos y patronos de las diversas tabernas que aparecen en el *Gaspard*, ligados casi siempre al tema de Flandes (cfr. *Harlem*, pp. 87-88; o *Les cinq doigts de la main*, pp. 97-98), aunque también presentes en parte en el tema de España (los gitanos que bailan el bolero en *La cellule* -p. 184- o las maritornes y los arrieros de *L'alerte* -pp. 192-193-; en el tema de España esta marginalidad tabernaria surgen, no obstante, invariablemente asociada a los bandidos, como muy bien se ve en este último poema). Encontramos después a los judíos en los poemas *La barbe pointue* (pp. 93-94), *Les deux juifs* (pp. 109-110), en *L'heure du Sabbat* (p. 154), o en *Les Grandes Compagnies* (pp. 172-173); la imagen del judaísmo en la obra de Bertrand es totalmente estereotipada: los judíos son, a los ojos de nuestro autor, ricos y avaros (como se puede ver en los tres últimos poemas que acabamos de señalar), pero su imposibilidad de defensa les convierte en marginales (puesto que están al margen de la sociedad de los poderosos) y víctimas propiciatorias de cualquier tipo de agresión. Dentro del judaísmo encontramos, no obstante, al carnicero asesino Isaac van Heck del poema *La barbe pointue*. El tercer lugar lo ocuparían los comediantes, a través de los cuales Bertrand introduce el tema de Italia; la *Commedia dell'Arte* en *La viole de gamba* pp. (101-102), el carnaval en *La chanson du masque* (pp. 196-197), e incluso la ronda amorosa acompañada de los músicos en *La sérénade* (pp. 121-122) formarían parte de este grupo. Un cuarto grupo lo

configurarían todos los menesterosos, tanto aquellos que sufren el frío de la Noche (cfr. *Les gueux de nuit*, pp. 111-112; o *La messe de minuit*, pp. 125-126), o los que padecen el hambre (*Le raffiné* -pp. 117-118- sería el mejor ejemplo), como los que bailan delante del barco incendiado de *La tour de Nesle* (pp. 115-116). Los leprosos constituyen un grupo aparte, especialmente marginado por causa de la enfermedad que sufren; la reclusión y la soledad son rasgos distintivos de estos marginales (cfr. *Le clair de lune*: "Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils", p. 141; o *Les lépreux*, pp. 174-175). El último grupo es el de los bufones y locos, que, como veremos en el capítulo 2.2.5., frecuentemente no son sino imágenes del Poeta (para revisar algunos de los ejemplos de locos del *Gaspard*, el lector puede consultar los siguientes textos: Primer Prefacio -p. 68-, *Le fou* -pp.137-138-, o el poema dedicatoria final *A M. Charles Nodier* -p. 217-).

El humorismo pintoresco de estos poemas no les exime de una violencia en la que la agresión física hace a menudo acto de presencia (cfr. *Les deux juifs*, o *La sérénade*), si bien la Muerte, al menos una Muerte directa y explícita, queda en principio excluida.

El segundo tipo de marginalidad resulta mucho menos inocuo. De hecho, la marginalidad agresiva brota permanentemente vinculada a la violencia física y, por extensión, a la Muerte. El mundo de los bandidos en el *Gaspard* se

concentra, sin ser del todo exclusivo, en el tema de España. Con la aparición de un imaginario español asociado a una violencia destructiva, Bertrand lleva a cabo un significativo desplazamiento desde el pintoresquismo humorístico de Flandes (no exento, sin embargo, de violencia) hacia un pintoresquismo de la destrucción, marcado por la omnipresencia de la Muerte. En efecto, Teófilo Sanz Hernández ve muy clara la marca de la Muerte en el imagen de España que podemos hallar en el *Gaspard*:

El tema español de Bertrand está tratado bajo el signo del exotismo teñido de una trágica irracionalidad y envuelto en tinieblas góticas. España ofrecía elementos románticos muy en boga en aquellos momentos y Bertrand, por su parte, los trata de manera subjetiva. Lo español es un pretexto para expresar sus obsesiones, en especial la de la muerte.⁴¹²

A medida que el *Gaspard* va avanzando, sus páginas van haciéndose más y más sanguinarias, la Muerte va ocupando un lugar cada vez más privilegiado.

El tema de España sólo está presente en cinco poemas, por la totalidad de los cuales deambulan permanentemente los mismos siniestros personajes, bandoleros siempre dispuestos a servirse de sus armas para proteger sus vidas o

⁴¹² "España mítica en dos momentos de la creación literaria y musical francesa" in *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Noviembre de 1.990; al cuidado de M^a Luisa Donaire y Fco. Lafarga. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1.991, p. 193.

para arrebatarla al prójimo, bandidos colmados de una violencia asesina: en *La cellule*, el joven recluso huye armado de un trabuco (p. 184); en *Le marquis d'Aroca*, el marqués firma en la frente de los bandoleros con la punta de su espada (p. 189); en *Henriquez*, el protagonista de la historia acaba colgado por sus crímenes (p. 191); y en *L'alerte*, el bandido carga su carabina al oír a lo lejos un sonido que le hace sospechar la llegada de los dragones (p. 192). Sin embargo, el poema que mejor resume todo el clima de violencia que Bertrand ensueña para nuestro país es sin lugar a dudas *Les muletiers*, auténtica puesta en abismo del tema de España:

LES MULETIERS

*Celui-ci n'interrompait sa longue romance que pour encourager
ses mules en leur donnant le nom de belles et de valeureuses, ou
pour les gourmander en les appelant paresseuses et obstinées.*

CHATEAUBRIAND, Le Dernier Abencérage.

Elles égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules; quelques-uns des arrieros chantent le cantique des pèlerins de Saint-Jacques, répété par les cent cavernes de la Sierra; les autres tirent des coups de carabines contre le soleil.

«Voici la place, dit un des guides, où nous avons enterré la semaine dernière, José Matèos tué d'une balle à la nuque, dans une attaque de brigands. La fosse a été fouillée, et le corps a disparu.»

→Le corps n'est pas loin, dit un muletiers, je l'aperçois qui flotte au fond de la ravine, gonflé d'eau comme une outre.»

→Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous! s'écriaient les brunes andalouses, non-chalamment bercées au pas de leurs mules.»

→Quelle est cette hutte à la pointe d'une roche? demanda un hidalgo par la portière de sa chaise. Est-ce la cabane des bûcherons qui ont précité dans le gouffre écumeux du torrent ces gigantesques troncs d'arbres, ou celles des bergers qui paissent leurs chèvres exténuées sur ces pentes stériles?»

→C'est, répondit un muletier, la cellule d'un vieil hermite qui a été trouvé mort, cet automne, en son lit de feuilles. Une corde lui serrait le cou, et la langue lui pendait hors de la bouche.»

→Notre Dame d'Atocha, protégez-nous! s'écriaient les brunes andalouses, non-chalamment bercées au pas de leurs mules.»

→Ces trois cavaliers, cachés dans leurs manteaux, qui, passant près de nous, nous ont si bien observés, ne sont pas des nôtres. Qui sont-ils? demanda un moine à la barbe et à la robe toutes poudreuses.»

→Si ce ne sont, répondit un muletier, des alguazils du village de Cienfugos en tournée, ce sont des voleurs qu'aura envoyés à la découverte l'infernal Gil Pueblo, leur capitaine.»

«Notre Dame d'Atocha, protégez-nous! s'écriaient les brunes andalouses, non-chalamment bercées au pas de leurs mules.»

«Avez-vous entendu ce coup d'espingle qu'on a lâché là-haut parmi les broussailles? demanda un marchand d'encre, si pauvre qu'il cheminait pieds nus. Voyez! la fumée s'évapore dans l'air!»

«Ce sont, répondit un muletier, nos gens qui battent les buissons à la ronde, et brûlent des amorces pour amuser les brigands. Senors et senorines, courage, et piquez des deux!»

«Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous! s'écriaient les brunes andalouses, non-chalamment bercées au pas de leurs mules.»

Et tous les voyageurs prirent le galop au milieu d'un nuage de poussière qu'enflammait le soleil; les mules défilaient entre d'énormes blocs de granit, le torrent mugissait dans de bouillonnants entonnoirs, les forêts pliaient avec d'immenses craquements; et de ces profondes solitudes que remuait le vent, sortaient des voix confusément menaçantes, qui tantôt s'approchaient, tantôt s'éloignaient, comme si une troupe de voleurs rôdait aux environs.⁴¹³

Aparte de las dos muertes efectivas que descubrimos en el texto (la de Josè Matèos -respetamos la grafía de Bertrand-, y la del viejo ermitaño), también

⁴¹³ *Gaspard de la Nuit*, pp. 185-187.

surgen tres amenazas si cabe aún más intranquilizadoras que las muertes reales y definitivas: la amenaza de los ojos de los (posibles) bandoleros, la de los ladrones a los que se pretende ahuyentar con el fuego, y la provocada por los ruidos y voces provenientes del bosque. Resurgen, así, con especial virulencia tres temas que ya jugaron un papel básico en la amenaza de lo fantástico, y que en el campo de la marginalidad vuelven a actuar con violencia.

Sin lugar a dudas, la España de Bertrand no tiene nada de verídico, como tampoco lo tiene la de Mérimée o la de Hugo. Bertrand se reinventa a España y la adapta a sus propias necesidades escriturales; en este sentido, podemos afirmar que España cumple la función de transformar el pintoresquismo humorístico de Flandes en un nuevo pintoresquismo de violencia y Muerte.

Los bandidos y marginales agresivos que no tiene relación alguna con el tema de España son francamente escasos: el judío asesino de *La barbe pointue* (p. 94); los "turlupins" de *Les deux juifs* (pp. 109-110); y los "tirelaines" de *Les gueux de nuit* (p. 112). Tres únicos casos frente a la integridad del tema de España, con lo que queda definitivamente demostrado el carácter mortífero y violento de la ensoñación de España frente a la de Flandes o a la de la ciudad medieval.

El tercer tipo de marginalidad bertrandiana es el representado por la soldadesca, una soldadesca que se desdobra en otros dos modelos claramente diferenciados. Por un lado, los soldados del *Gaspard* aparecen ante el lector como marginales agresivos que en poco o en nada se distinguen de los bandoleros españoles; su actitud es siempre violenta y presta a la agresión rápida (las armas de fuego juegan en esta ocasión una importante labor como elemento caracterizador de esta marginalidad soldadesca), a veces en nombre de la Ley y el Orden, y en otras ocasiones en su propio provecho. Encontramos aquí al soldado ladrón y asesino de *Le capitaine Lazare* (pp. 91-92); a los soldados que disparan contra el criminal judío dentro de la sinagoga en *La barbe pointue* ("Feu de vos hallebardes!", p. 94); a la ronde de *La tour de Nesle*, entremezclados al final del poema con la turba de pordioseros que bailan en torno al barco incendiado ("le guet sortit, l'escopette sur l'épaule", p. 116); a la ronda de *Le clair de lune* ("les pertuisanes du guet", p. 141); al soldado cobarde de *La poterne du Louvre* ("Qui est-ce là? répéta le suisse d'une voix tremblante, son arquebuse couchée en joue"; el enano le espeta ante su agresividad: "Vous ne respirez que morts et carnage!"; pp. 161-162); a los tres reîtres negros de *Les reîtres* (pp. 168-169); a los mercenarios de *Les Grandes Compagnies* ("Les routiers étaient en marche, s'éloignant par troupes, l'haquebutte sur l'épaule", p. 172); o a los alguaciles del marqués de Aroca en *Le marquis d'Aroca* ("[il] signait au front les brigands de la pointe de son épée", p. 189). En cualquier caso, los soldados encarnan siempre una

violencia letal (simbolizada por las armas que portan) que puede o no llegar a estallar. La evidente semejanza con los bandoleros españoles se manifiesta claramente en *Les muletiers*, en donde los viajeros dudan si los tres jinetes con los que acaban de cruzarse son bandidos o alguaciles (p. 186).

La segunda imagen del soldado se aleja definitivamente de la del bandido, y aparece vinculada a la guerra. El soldado que participa en una batalla deja de ser un simple marginal para convertirse en un héroe, pierde su violenta agresividad para transformarse en víctima, abandona su papel de actante destructor para adquirir el carácter de objeto de la destrucción (toda batalla bertrandiana termina en matanza, por lo que un gran número de los soldados que participan en ellas acaban muertos al final del poema). Los poemas en los que el tema de la guerra sustituye a el de la soldadesca marginal son pocos: *Les flamands* (pp. 164-165), *La nuit d'après une bataille* (pp. 235-236), *La citadelle de Wolgast* (pp. 237-238) y su primera versión *La citadelle de Mollgast* (pp. 328-329), y, hasta cierto punto, *La chasse* (pp. 166-167). En ellos asistimos en las primeras estrofas a una contienda cuyo final es siempre la Muerte de los valerosos soldados: los capitanes de la milicia en *Les flamands*; el señor Hubert en *La chasse*; o el capitán Beaudoin en *La citadelle de Wolgast*. El poema que presenta el aspecto más desolador es a ciencia cierta *La nuit d'après une bataille*, en el que no hallamos desde el principio más que muerte

y devastación, toda vez que incluso la animación del combate inicial nos ha sido hurtada. Veamos el texto:

LA NUIT D'APRES UNE BATAILLE

Et les corbeaux vont commencer.

VICTOR HUGO.

I

Une sentinelle, le mousquet au bras et enveloppée dans son manteau, se promène le long du rempart. Elle se penche entre les noirs créneaux de moment en moment, et observe d'un oeil attentif l'ennemi dans son camp.

II

Il allume les feux au bord des fossés pleins d'eau; le ciel est noir; la forêt est pleine de bruits; le vent chasse la fumée vers le fleuve et se plaint en murmurant dans les plis des étendards.

III

Aucune trompette ne trouble l'écho; aucun chant de guerre n'est répété autour de la pierre du foyer; des lampes sont allumées dans les tentes au chevet des capitaines morts l'épée à la main.

IV

Mais voilà que la pluie ruisselle sur les pavillons; le vent qui glace la sentinelle engourdie, les hurlements des loups qui s'emparent du champ de bataille, tout annonce ce qui se passe d'étrange sur la terre et dans le ciel.

V

Toi qui reposes paisiblement au lit de la tente, souviens-toi toujours qu'il ne s'en est fallu peut-être aujourd'hui que d'un pouce de lame pour percer ton coeur.

VI

Tes compagnons d'armes, tombés avec courage au premier rang, ont acheté de leur vie la gloire et le salut de ceux qui bientôt les auront oubliés.

VII

Une sanglante bataille a été livrée; perdue ou gagnée, tout sommeille maintenant; mais combien de braves ne s'éveilleront plus, ou ne se réveilleront demain que dans le ciel!⁴¹⁴

Una vez más vemos concentrarse todos los temas fundamentales del campo la marginalidad en un solo poema: el fuego del foso; los ruidos (amenazantes)

⁴¹⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 235-236.

del bosque; las lámparas encendidas en las tiendas de los capitanes muertos⁴¹⁵; la lluvia y el viento que hielan al centinela; en definitiva, todo un decorado de Muerte en el que Bertrand se complace y regodea por enésima vez.

El pintoresquismo marginal y levemente violento de la ciudad medieval se ha visto sustituido por una auténtica explosión de Muerte y aniquilamiento. Del mismo modo que Flandes veía su puesto usurpado por España, la ciudad medieval se ve desplazada por el tema de la guerra. A medida que avanza el *Gaspard* sus poemas se hacen más y más violentos, la Muerte surge más y más explícita.

Existe dentro del campo temático de la marginalidad un último tema de vital importancia, un tema cuya presencia se reviste de varias y diversas formas; nos referimos a lo que nosotros hemos denominado con un nombre genérico el tema del oro. Y decimos que se trata de un nombre genérico porque no es sólo el oro lo que obsesiona la mente de Bertrand, sino cualquier forma de riqueza, la plata, las piedras preciosas, o el dinero en general (metonimizado por los diferentes tipos de monedas que podemos hallar en las páginas del *Gaspard*). Para Jean Palou esta obsesión bertrandiana por el oro

⁴¹⁵ De nuevo encontramos capitanes muertos. ¿La imagen obsesiva del capitán muerto nos remite a la del padre de Bertrand, capitán él mismo del ejército napoleónico y muerto en la adolescencia de nuestro autor? En este caso, la interpretación autobiográfica no nos parece imposible.

sólo puede encontrar su justificación en la vida misma de nuestro poeta: Bertrand vivió y murió en la más absoluta miseria, de tal manera que la presencia del oro en su obra no respondería más que al propio deseo de escapar de una penuria que le cercó hasta su muerte⁴¹⁶. En cierto sentido, se podría pensar que Bertrand se identifica con estos marginales miserables, harapientos y llenos de polvo (los harapos y el polvo son rasgos de gran relevancia en la caracterización de la marginalidad), siempre en busca de una riqueza del todo imposible para ellos.

El tema del oro en el *Gaspard* aparece bajo tres modelos anecdóticos, el primero de los cuales, el dinero falso, nos remitiría al universo fantástico, al ser su protagonista Scarbo. En efecto, Scarbo se manifiesta en el poema *Le fou* como un falsificador de moneda que distribuye entre los mortales "les pièces fausses", también llamadas por Bertrand "les jetons du diable" (p. 137)⁴¹⁷. Toda moneda falsa constituye una decepción para el marginal que la encuentra (en este poema, un loco que sólo piensa en comprarse con las monedas del falsificador una picota). En *Le capitaine Lazare*, volvemos a

⁴¹⁶ Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: La Colombe, 1.962, p. 16.

⁴¹⁷ He aquí un nuevo tema compartido por el campo temático de la Noche y por el de la marginalidad, si bien, al igual que sucedía con el tema de la mirada, la distribución entre uno y otro campo es sumamente desigual. El tema de la mirada, a pesar de las interesantes incursiones que hacía dentro del campo de la marginalidad, es un tema perteneciente básicamente al universo fantástico, mientras que el oro, por su parte, se inscribe más bien dentro del campo de la marginalidad, aunque aparezca puntualmente en el campo de la Noche. Los tres temas que sirven realmente de bisagras entre ambos campos son el fuego, el ruido y, en menor medida, los animales nocturnos, como ya hemos visto en este mismo capítulo.

descubrir el tema de la moneda falsa, en relación ahora con el campo de la Muerte: "Le cancre examine [le ducat d'or] à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!" (p. 91). Una moneda falsa supone la persistencia de la miseria, y por lo tanto, la seguridad de la muerte final de hambre o frío.

El segundo modelo, más rico en su desarrollo textual, estaría constituido por la obtención del oro, bien como producto de un robo, del juego o de una ofrenda de un poderoso. Todo robo conlleva ineludiblemente la intrusión de una violencia que con frecuencia finaliza con la Muerte, ya sea la de la víctima o la del propio ladrón. De este modo, en el ya mencionado *Le capitaine Lazare* los ducados de oro obtenidos por el soldado no son sino el fruto de "un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre" (p. 91), mientras que en *Henriquez*, "les amétistes taillées en forme de gouttes de sang" (p. 190, con una nueva y subrepticia aparición del campo temático de la Muerte) llevan al bandolero a la horca. Por otra parte, la presencia del dinero jugado en *La tour de Nesle* nos conduce hacia una focalización sobre el soldado perdedor ("Et le souldard qui perdait envoya d'un coup de poing sur la table son enjeu au plancher", p. 115) y no sobre el ganador, lo cual no deja de ser significativo: todo dinero ganado es en el fondo perdido por alguien. La ofrenda del poderoso no se presenta tampoco inmaculada de sangre ni libre de violencia: así, en *Les Grandes Compagnies* los carolus de oro que llueven sobre los soldados

se transforman en cebo para llevarlos a la guerra. En el diálogo entre du Guesclin y los soldados se ve claramente cómo la riqueza prometida sólo puede surgir de la guerra:

→Noël! Noël! -Par ma gaine! Il pleut des carolus!→

→Je vous en bailleraï à chacun une boisselée!→

→Point de gab?→

→Foi de chevalerie!→

→Et qui vous baillera, à vous, si grosse chevance?→

→La guerre.»⁴¹⁸

Al final del mismo poema, un soldado logra vender a un judío por tres carolus de oro un jubón "troué et sanglant" (p. 173). Como puede observar fácilmente el lector, el oro alcanzado por los marginales surge en la mayoría de los casos de una violencia teñida de sangre, es decir, de Muerte.

⁴¹⁸ *Gaspard de la Nuit*, p. 171.

El tercer y último modelo se correspondería con la ausencia total de riqueza, con una pobreza absoluta que degenera en una alucinación en la que irrumpe la visión obsesiva del oro. Así en *Le clair de lune*, el narrador ve febril "la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!" (p. 141), o en *Le raffiné*, el pobre y miserable cursi descubre hermosos diamantes en los ojos de la joven cortesana y hermosos rubíes en las narices del viejo cortesano. La ausencia del oro provoca en el marginal espejismos que no hacen sino delatar la necesidad imperiosa impuesta por la indigencia.

El tema del oro no consigue casi nunca saciar los anhelos del poeta; sus representaciones más comunes (la moneda falsa, el producto de un robo -y por lo tanto de un crimen- o el espejismo alucinado) no logran más que engendrar una ansiedad siempre insatisfecha y nuevamente turbadora.

Al igual que los campos temáticos del pasado y de la Noche, la marginalidad desemboca en un final destructor, representado de modo directo por los temas de la guerra o de la marginalidad agresiva y asesina, pero también, de una manera más implícita, por el frío, o por la ausencia del oro. El campo de la Muerte sigue su lento camino de apropiación en el interior de los otros campos temáticos del *Gaspard* antes de hacer su definitiva y explícita aparición en su propio campo temático y con sus propios temas.

2.2.4. LA ENSOÑACIÓN DE LA NATURALEZA

La aparición en el *Gaspard* de todo un libro dedicado a una ensoñación melancólica y acogedora de la Naturaleza resulta sin lugar a dudas insólito, especialmente después de cinco libros en los que un imaginario grotesco dominaba toda la escritura, y en los que la violencia iba aumentando su presencia de forma paulatina. El porqué de esta sorprendente aparición habrá que buscarlo en la morfología de tal ensoñación, pero también y sobre todo en su situación dentro del texto, lo que acabará por determinar su función última.

Los diferentes elementos integrantes de la ensoñación bertrandiana de la Naturaleza no surgen de improviso en el sexto libro ni mucho menos. De hecho, los famosos cuatro elementos estudiados por Bachelard se encuentran diseminados por todo el volumen, muy frecuentemente ligados a lo fantástico, como ya vimos en el capítulo dedicado a la Noche. También son comunes las metáforas y comparaciones con base referencial en la fauna o en la flora, aspecto este que analizaremos en el capítulo 3.1. de esta tesis. Fernand Rude, en su magnífico estudio sobre la vida y la obra de Bertrand, realiza un recuento exhaustivo de las presencias florales y animales del *Gaspard*, así como de las diversas apariciones de los cuatro elementos naturales, sin sacar con-

clusiones definitivas al respecto⁴¹⁹. Nosotros, por nuestra parte, nos limitaremos a constatar estas habituales apariciones, cuya función no siempre parece estar ligada a una verdadera ensoñación de la Naturaleza. En realidad, como muy bien recordará el lector y como acabamos de señalar unas líneas más arriba, los cuatro elementos de la Naturaleza nos remiten más al universo fantástico que a un imaginario de la Naturaleza. Del mismo modo, no todos los animales tienen una relación directa con el campo temático que ahora analizamos, ya que los animales nocturnos, por ejemplo, se alejan por completo de la ensoñación de la Naturaleza, enviándonos de nuevo hacia lo fantástico. Sólo en determinadas circunstancias la fauna y la flora podrán ser considerados como partes integrantes de este campo, en aquellos momentos en que contribuyan a crear una imagen melancólica e introspectiva de la Naturaleza.

En cualquier caso, la ensoñación natural de nuestro autor no es exclusiva del libro sexto, si bien resulta innegable que es en este libro en el que se concentra el campo temático en cuestión; a pesar de ello, ya en los dos Prefacios, y en algún que otro poema de los otros cinco libros hallamos un imaginario natural en todo semejante al que domina el último de los libros del *Gaspard*.

⁴¹⁹ Aloysius Bertrand. Paris: Seghers/Poètes d'aujourd'hui, 1.971, pp. 101-105.

La ensoñación bertrandiana de la Naturaleza se estructura en torno a tres grandes rasgos característicos que pueden resumirse en las tres aserciones siguientes: la Naturaleza es meditación, la Naturaleza es refugio y, por último, la Naturaleza es soledad. Detengámonos a examinar con más detalle cada una de estas afirmaciones.

La Naturaleza como espacio de meditación la encontramos ligada a la imagen del filósofo de barba blanca que Bertrand descubre en Rembrandt. Veamos el texto perteneciente al Segundo Prefacio en el que la Naturaleza se construye como lugar de meditación:

Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature.⁴²⁰

Meditación y Religión se unen para componer un ámbito de sabiduría y de amor, de ciencia y de belleza. La actitud del filósofo se asemeja a la del teólogo, pero también a la del alquimista, ambos preocupados por la comprensión de los "misteriosos símbolos de la naturaleza". Para alcanzar esta sabiduría el filósofo se ve forzado al recogimiento, a la clausura tanto psíqui-

⁴²⁰ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 79.

ca ("[il] ferme les yeux pour se recueillir"), como física ("[il] s'encolimaçonne en son réduit"), lo que nos permite enlazar este tema con los dos que analizaremos dentro de unos breves instantes, los temas del refugio y de la soledad. Pero centrémonos previamente en el tema que ahora analizamos antes de encaminarnos en otra dirección.

La unión de Naturaleza y Religión da pie a Bertrand para introducir en su obra a Dios, ausente en la mayor parte del volumen. Su presencia se delata en el Primer Prefacio directamente vinculada al campo de la Naturaleza, al igual que ocurriera en el Segundo Prefacio. Examinemos este nuevo fragmento religioso-natural:

J'escaladai ma mansarde, et là, comme j'épelais curieusement le livre énigmatique, devant la fenêtre baignée d'un clair de lune, soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel. Ainsi les phalènes bourdonnantes se dégagent du sein des fleurs qui pâment leurs lèvres aux baisers de la nuit.⁴²¹

La aparición de Dios en este texto nos remite inmediatamente a una cierta concepción de la Naturaleza heredada del Romanticismo alemán. Dios surge en este pasaje como un músico que construye mediante la melodía arrancada al órgano universal una Naturaleza toda hecha de armonía y de paz. La ima-

⁴²¹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 61-62.

gen de Dios en el *Gaspard* (o al menos en los dos Prefacios) se erige en torno al amor, y, por lo tanto, al sentimiento. En el mismo Primer Prefacio el narrador (por cierto, el Diablo) llega a afirmar: "Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*" (p. 72). La conclusión final del diablo Gaspard sobre el Arte es terminante: el Arte sólo existe en el seno de Dios (p. 75). Todas estas ideas acerca de Dios, la Naturaleza y el Arte tienen en verdad mucho de parodia humorística del Romanticismo más religioso (piénsese que todas estas afirmaciones son realizadas por el mismísimo Satanás). No obstante, creemos que la concepción bertrandiana de la Naturaleza como espacio de meditación es sincera, ya que de lo contrario el sexto libro del *Gaspard* no tendría ningún sentido dentro del volumen.

El último tema relacionado con la meditación en la Naturaleza sería el del jardín alquímico, tema este estudiado, como es lógico, por Réjane Blanc. Para Blanc, el jardín del *Arquebuse* representaría sin discusión alguna el jardín alquímico (símbolo del Jardín del Edén) por el que el alquimista yerra antes de encontrar la Piedra Filosofal, en este caso el Arte⁴²². En esta oportunidad, las consideraciones de Blanc sobre el jardín del *Arquebuse*, presente en la mayor parte del Primer Prefacio, nos parece del todo acertada, habida cuenta del valor explícitamente alquímico de la búsqueda del Arte emprendida por Gaspard y por el primer narrador. En este tema volvemos a hallar la

⁴²² *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 46.

unión de un espacio natural (el jardín) y el conocimiento alcanzado a través de la meditación. De esta forma, da la impresión que todo espacio natural en el que la meditación juega un papel importante puede llegar a convertirse en una especie de jardín alquímico. Así, por ejemplo, no nos parece descabellado pensar que el jardín del Louvre que descubrimos en *Maître Ogier* (pp. 159-160), en donde la inteligencia del burgués y la tolerancia del rey crean un clima indeleble de sabiduría, pudiera ser considerado como un jardín alquímico en parte semejante al del Primer Prefacio.

El recogimiento exigido por la meditación en la Naturaleza permite la creación del segundo rasgo de ésta: el refugio. Todo refugio en la Naturaleza se edifica como protección ante una agresión externa, que en el poema *Octobre* se encarna en el tema del invierno. Surge así el tema del fuego protector que ya estudiáramos someramente en nuestro análisis del fuego en el campo de la marginalidad. *Octobre* es sin lugar a dudas el poema del invierno, pero ya no un invierno triunfante y destructor como sucediera en *Les gueux de nuit*, sino del invierno mitigado por la protección del hogar. Veamos las dos estrofas en las que se manifiesta este tema en todo su esplendor:

Octobre, le courrier de l'hiver, heurte à la porte de nos demeures. Une pluie intermittente inonde la vitre offusquée, et le vent jonche des feuilles mortes du platane le perron solitaire.

Voici venir les veillées de famille, si délicieuses quand tout au dehors est neige, verglas et brouillard, et que les jacinthes fleurissent sur la cheminée, à la tiède atmosphère du salon.⁴²³

La contraposición entre la agresión externa del invierno y la seguridad interior del hogar está francamente muy lograda: "[la] pluie intermittente" se opone a "la vitre offusqué"; "[la] neige, [le] verglas et [le] brouillard" a "l'atmosphère tiède du salon"; y "[les] feuilles mortes" a "les jacinthes [qui] fleurissent sur la cheminée". A pesar de que en realidad es la Naturaleza la que se presenta como principio agresor dentro del poema (todos los elementos agresores del poema pertenecen al espacio natural: la lluvia, la niebla, la nieve, la escarcha), consideramos que también es posible establecer una vinculación entre el fuego del hogar y el campo temático de la Naturaleza, ya que de hecho sin la aparición de estos elementos naturales agresores no podría surgir el tema del refugio. Así pues, el refugio se produce por causa de la Naturaleza, pero, de la misma manera, sirviéndose de elementos naturales para ello (el fuego, los jacintos).

Más clara es aún la aparición de una Naturaleza concebida como refugio en el poema *Ma chaumière*. Revisemos este poema:

⁴²³ Gaspard de la Nuit, pp. 207.

MA CHAUMIERE

*En automne les grives viendraient s'y reposer, attirées
par les baies au rouge vif du sorbier des oiseleurs.*

Le Baron R. MONTHERME.

*Levant ensuite les yeux, la bonne vieille vit comme la
bise tourmentait les arbres, et dissipait les traces des
corneilles qui sautaient sur la neige autour de la grange.*

Le Poète allemand VOSS, Idylle XIII.

Ma chaumière aurait, l'été, la feuillée des bois pour parasol, et l'automne, pour jardin, au bord de la fenêtre, quelque mousse qui enchâsse les perles de la pluie, et quelque giroflée qui fleure l'amande.

Mais l'hiver, quel plaisir, quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées, d'apercevoir bien loin, à la lisière de la forêt, un voyageur qui va toujours s'amointrissant, lui et sa monture, dans la neige et la brume!

Quel plaisir, le soir, de feuilleter, sous le manteau de la cheminée flambante et parfumée d'une bourrée de genièvre, les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore!

Et quel plaisir, la nuit, à l'heure douteuse et pâle, qui précède le point du jour, d'entendre mon coq s'égosiller dans le gelinier et le coq d'une ferme lui répondre faiblement, sentinelle juchée aux avant-postes du village endormi.

Ah! si le roi nous lisait dans son Louvre, -ô ma muse inabritée contre les orages
de la vie!- le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il ignore le nombre de ses châ-
teaux ne nous marchanderait pas une chaumine!⁴²⁴

El poema comienza con tres imágenes, una de amparo para el verano ("la feuillée des bois pour parasol"), y otras dos de deleite para el otoño ("quelque mousse qui enchâsse les perles de la pluie" y "quelque giroflée qui fleure l'amande"; deleites visuales y olfativos a la vez). Pero pronto el poema se sumerge en el invierno, dado que el tema del refugio se construye más fácilmente en torno a esta estación agresora que con respecto de las demás estaciones climáticas. Encontramos aquí nuevos placeres, uno visual (la visión a lo lejos de un viajero en la nieve); un segundo sensitivo, olfativo e intelectual al mismo tiempo (la lectura junto a la chimenea perfumada de enebro); y un tercero auditivo (el canto del gallo en la noche). El lector habrá observado cómo todos los elementos que constituyan agresiones en el campo temático de la Noche y de la marginalidad se han visto transformados en pequeños placeres protectores. La inversión sufrida por los distintos signos en el campo de la Naturaleza no deja de ser sugestiva. Aquí la presencia de la Naturaleza es mucho más explícita que en el poema anterior, ya que la choza reclamada por el narrador se sitúa en pleno ambiente campestre, alejada de la gran ciudad en donde no cabe la posibilidad de gozar de los pequeños placeres otorgados por

⁴²⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 203-204.

los sentidos. De hecho, estos sentidos dentro de la ciudad medieval sólo son capaces de percibir dolor y destrucción (los que engendran lo fantástico y la marginalidad).

Sin embargo, toda la ensoñación idílica de una felicidad gozosa en la Naturaleza se desvanece en la última estrofa. Blanc ha mostrado con acierto de qué forma esta estrofa final provoca el desvanecimiento de toda la ensoñación placentera, llegando a la conclusión de que esa ventura deseada no es más que una felicidad imposible, un bienestar inaccesible⁴²⁵. Los dos condicionales de la primera y segunda estrofa ("Ma chaumière aurait", y "quand le matin aurait secoué...") nos indican de un modo diáfano que el poema no se sitúa en el plano de la realidad, sino en el del deseo. Y es en la estrofa última en donde el deseo se transforma en súplica lastimera, en donde se evapora toda la felicidad anhelada como si de un sueño se tratara. Frente a los tres placeres de la choza en la Naturaleza surge indestructible la imagen de "les orages de la vie". El refugio en la Naturaleza parece abocado, así pues, al fracaso más absoluto, y con él al final de toda dicha.

La meditación y el refugio nos introducen el tercer y último gran tema del campo de la Naturaleza: la soledad. Todo aislamiento, todo recogimiento termina lógicamente en soledad, soledad que puede y suele ser deseada, pero

⁴²⁵ *Op. cit.*, p. 107.

que en ocasiones también surge impuesta por la agresión externa del otro o por la propia discapacidad del yo. Tenemos así el caso del leproso, forzosamente aislado de sus prójimos y condenado a una soledad no buscada. La enfermedad del leproso le lleva a una soledad que es antesala de la Muerte, como se ve con precisión en el poema *Les lépreux*:

Chaque matin, dès que les ramées avaient bu l'aigail, roulait sur ses gonds la porte de la maladrerie, et les lépreux, semblables aux antiques anachorètes, s'enfonçaient tout le jour parmi le désert, vallées adamites, édens primitifs dont les perspectives lointaines, tranquilles, vertes et boisées ne se peuplaient que de biches broutant l'herbe fleurie, et que de hérons pêchant dans de clairs marécages. [...]

Mais il y en avait qui ne s'asseyaient même plus au seuil de la maladrerie. Ceux-là, exténués, élanguis, dolents, qu'avait marqués d'une croix la science des mires, promenaient leur ombre entre les quatre murailles d'un cloître, hautes et blanches, l'oeil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie, et l'approche de leur éternité.⁴²⁶

El paso de los textos anteriores a este poema nos muestra de qué manera, según va avanzando el campo temático de la Naturaleza, el refugio se transfigura en desierto y el filósofo en meditación cambia su fisonomía por la del mar-

⁴²⁶ *Gaspard de la Nuit*, p. 174-175.

ginal. Este proceso de degeneración en el que entra dicho campo contiene el germen de su propia autodestrucción.

El proceso de destrucción en que se introduce el campo de la Naturaleza se ve aún más claramente en el poema *Sur les rochers de Chèvremorte*, que en algunos aspectos parece ser el negativo de *Ma chaumière* (en efecto, la frase "quelque mousse qui enchâsse les perles de la pluie" se convierte en el poema que ahora vamos a ver en "Ce n'est point ici qu'on respire la mousse des chênes", presencia vs. ausencia del musgo que muestra con evidencia la negación que supone un poema del otro). La redacción completa del poema tal vez pueda ayudarnos a observar de un modo más preciso la inexorable negación del campo de la Naturaleza⁴²⁷:

⁴²⁷ El lector habrá tal vez advertido nuestro interés por evitar la repetición de poemas en su totalidad, a fin de no abusar de citas innecesarias. No obstante, en este momento nos vemos obligados a hacer una excepción, dado que el poema *Sur les rochers de Chèvremorte* nos resulta indispensable para explicar el tema del desierto, del mismo modo que nos fue imprescindible en nuestro análisis de la relación intertextual entre Bertrand y Chateaubriand (cfr. el capítulo 1.2.1.). Por ello, nos vemos forzados a repetir por completo un poema que ya reproducimos íntegramente unas trescientas páginas atrás.

SUR LES ROCHERS DE CHEVREMORTE

Es moi aussi j'ai été déchiré par les épines de ce désert, et j'y laisse chaque jour quelque partie de ma dépouille.

Les Martyrs, Livre X.

Ce n'est point ici qu'on respire la mousse des chênes, et les bourgeons du peuplier, ce n'est point ici que les brises et les eaux murmurent d'amour ensemble.

Aucun baume, le matin, après la pluie, le soir, aux heures de la rosée; et rien pour charmer l'oreille que le cri du petit oiseau qui quête un brin d'herbe.

Désert qui n'entend plus la voix de Jean-Baptiste, désert que n'habitent plus ni les hermites ni les colombes!

Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé.

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil.

Mais hélas! je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants qui réchauffaient mon génie!⁴²⁸

⁴²⁸ Gaspard de la Nuit, pp. 209-210.

En efecto, las dos primeras estrofas excluyen cualquier posibilidad de placer sensitivo, puesto que la conversión del refugio en desierto priva a éste de la poder de generar nada distinto de la soledad o la muerte, un exilio tanto interior como exterior.

A pesar del alto grado de desesperación alcanzado en este poema, la destrucción del espacio natural llega mucho más lejos en otras partes del *Gaspard*, y en especial en el último poema del volumen, *Le deuxième homme*. Hay, no obstante, otro poema en donde la confrontación entre una Naturaleza acogedora y "romántica" (en el sentido más sentimental de la palabra), y un nuevo espacio de terror y destrucción se hace ya palpable mucho antes de recalcar en el estallido final de violencia que supone *Le deuxième homme*; nos estamos refiriendo a un poema perteneciente al tercer libro y cuyo título es *Scarbo*:

SCARBO

*Mon Dieu, accordez-moi, à l'heure de ma mort, les
prières d'un prêtre, un linceul de soie, une bière de
sapin et un lieu sec.*

Les Patenôtres de M. le Maréchal.

-«Que tu meures absous ou damné, -marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, -
tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi!»

-«Oh! que du moins j'aie pour linceul, lui répondais-je, les yeux rouges d'avoir tant pleuré, -une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac.»

-«Non! -ricana le nain railleur, -tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par les soleil couchant!»

-«Aimes-tu donc mieux, -lui répliquais-je larmoyant toujours, -aimes-tu donc mieux que je sois sucé d'une tarentule à la trompe d'éléphant?»

-«Eh bien, -ajouta-t-il, -console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailoterai comme une momie.

Et de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes.»⁴²⁹

En su análisis de este poema la crítica italiana Lina Zecchi muestra hábilmente de qué modo Bertrand ocasiona en sus páginas la destrucción y negación postreras del idilio romántico de corte lamartiniano que representa la primera elección mortal del narrador: "une feuille de tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac"⁴³⁰. La súplica llorosa del poeta (el tema de las lágrimas se ajusta plenamente a ese romanticismo sentimental que Bertrand niega en este

⁴²⁹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 135-136.

⁴³⁰ "La produzione testuale nel poema in prosa: lettura di *Scarbo* di Aloysius Bertrand", *Lingua e Stile*, 1.973, VIII, pp. 447-464.

poema) no encuentra más que la amenaza permanente del monstruo Scarbo y la agresión final de los animales de la Noche: la araña, el escarabajo, la tarántula y la serpiente. La última estrofa, con la inmovilidad y la clausura absoluta del narrador ("la crypte ténébreuse" es una especie de sarcófago inorgánico, frente al ataúd viviente que suponía la hoja de álamo de la segunda estrofa), conlleva un rechazo total de cualquier elemento natural balsámico o protector.

Scarbo implica, hasta cierto punto, una prolepsis de lo que ocurrirá de una manera aún más brutal en los dos últimos poemas del libro sexto. En efecto, el *Gaspard* tiene una curiosa estructura cuya traducción musical resulta ciertamente reveladora. El volumen comenzaría con un *andante* (los dos primeros libros) que muy pronto se ve introducido en un *crescendo* de violencia hasta alcanzar un altísimo grado de fuerza musical (en el libro quinto). De repente, el libro sexto supone una repentina bajada en el tono, de tal forma que el volumen de poemas desciende hasta un *adagio* de lenta ejecución. Por último, un nuevo y imprevisible *crescendo* lleva al libro hacia un estallido final y discordante. En esta discordancia musical última juegan un papel prioritario dos poemas, *Encore un printemps* (el punto culminante del *adagio*) y el ya mencionado *Le deuxième homme* (el vertiginoso *crescendo* con el que concluye el libro). Veamos ambos poemas por separado, comenzando por *Encore un printemps*:

ENCORE UN PRINTEMPS

*Toutes les pensées, toutes les passions qui agissent le
cœur mortel sont les esclaves de l'amour.*

COLERIDGE.

Encore un printemps, -encore une goutte de rosée, qui se bercera un moment
dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une larme!

O ma jeunesse, tes joies ont été glacées par les baisers du temps, mais tes dou-
leurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein.

Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes! s'il y a eu dans mon ro-
man d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce
n'est pas vous!

O printemps! petit oiseau de passage, notre hôte d'une saison qui chante mélan-
coliquement dans le cœur du poète et dans la ramée du chêne!

Encore un printemps, -encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète,
parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois!⁴³¹

El poema, de una melancolía propia de quien prevé ya su próxima muerte,
contiene, sin embargo, una serenidad esperanzada de una fina languidez. El

⁴³¹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 211-212.

poeta parece, pues, aceptar su desaparición de la faz de la tierra con un sosiego del que están ausentes las grandes agresiones de los otros cinco libros.

Y de repente, toda esperanza cesa, toda serenidad se desvanece. Surge para cerrar el volumen el más desesperado de los poemas de Bertrand, produciéndose así un cambio de tono con respecto del poema que le precede del todo desconcertante⁴³². En *Le deuxième homme* asistimos a la aniquilación final no ya del propio poeta, sino de la raza humana en su totalidad, y, con ella, de toda la creación, como puede comprobarse con facilidad con la lectura del poema:

⁴³² La posición final de este poema no puede tener, por lo demás, una mera explicación cronológica, ya que *Encore un printemps* está fechado el 11 de Mayo de 1.836, mientras que *Le deuxième homme* conoció al menos una versión en 1.828 (cfr. Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926, p. 57), si bien también es cierto que muy probablemente Bertrand revisó aquella primera versión antes de que este poema alcanzara su estado definitivo. Sin embargo, no deja de ser elocuente que Bertrand colocara este último poema al final del libro, a pesar de que fue escrito ocho años antes que el que le precede.

LE DEUXIEME HOMME

*Et nunc, Domine, tolle, quaeso, animam meam a me,
quia melior est mihi mors quam vita.*

Jonas, Cap. IV, v. 3.

*J'en jure par la mort dans un monde pareil,
Non, je ne voudrais pas rajeunir d'un soleil.*

ALPH. DE LAMARTINE, Méditations.

Enfer! -Enfer et paradis! -cris de désespoir! cris de joie! -blasphèmes des réprouvés! concerts des élus! -âmes des morts, semblables aux chênes de la montagne déracinés par les démons! âmes des morts semblables aux fleurs de la vallée cueillies par les anges!

*

Soleil, firmament, terre et homme, tout avait commencé, tout avait fini. Une voix secoua le néant. →Soleil! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.» →Soleil! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat.» -Et le soleil ouvrit ses cils d'or sur les chaos des mondes.

Mais le firmament pendait comme un lambeau d'étendard. →Firmament! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.» →Firmament! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat.» -Et le firmament déroula aux vents ses plis de pourpre et d'azur.

Mais la terre voguait à la dérive comme un navire foudroyé qui ne porte dans ses flancs que des cendres et des ossements. -«Terre! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.» -«Terre! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat.» -Et la terre ayant jeté l'ancre, la nature s'assit, couronnée de fleurs, sous le porche des montagnes, aux cent mille colonnes.

Mais l'homme manquait à la création, et tristes étaient la terre et la nature, l'une de l'absence de son roi, l'autre de l'absence de son époux. -«Homme! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.» -«Homme! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat.» -Et l'hymne de délivrance et de grâces ne brise point le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre.

-«Ainsi soit-il! dit cette voix, et le seuil de la radieuse Jérusalem se voila de deux sombres ailes.» -«Ainsi soit-il! répétèrent les échos, et l'inconsolable Josaphat se remit à pleurer.» -Et la trompette de l'archange sonne d'abîme en abîme, tandis que tout croulait avec un fracas et une ruine immenses: le firmament, la terre et le soleil, faute de l'homme, cette pierre angulaire de la création.⁴³³

El poema, extraña visión en donde se mezclan el Apocalipsis y la Creación, encierra en sí una negación explícita de todo el espacio de la Naturaleza. En primer lugar, uno de los elementos que constituía la armonía universal y natural, Dios, el gran músico celeste, se ha transformado aquí en una simple

⁴³³ *Gaspard de la Nuit*, pp. 213-214.

voz impersonal que clama a cada paso de la creación, pero que en último extremo carece de poder para sacar de su letargo al Hombre. El Dios de este poema final dista mucho de ser aquél que encontráramos en las primeras páginas de los dos Prefacios; frente aquel Dios de meditación y de paz, éste se manifiesta incapaz de ordenar mínimamente el caos. La visión de la tierra como un barco a la deriva conlleva asimismo un desasosiego del que el lector no consigue escapar una vez que ésta se asienta y echa el ancla. En realidad, todo el tono apocalíptico del poema implica una angustia que alcanza su cénit con la destrucción final de toda la creación, destrucción que aparece unida, como es lógico, a un gran estrépito de ruido y de llantos. El ruido, componente principal de la agresión en los campos temáticos de la Noche y de la marginalidad, acompaña a la creación en su sucumbimiento postremo en el abismo, en la Muerte definitiva de toda la Humanidad.

Por lo que hemos podido observar en este capítulo, todo parece indicar que Bertrand elige el campo de la Naturaleza para cerrar su libro como una última opción salvadora. Pronto descubre, no obstante, las limitaciones e insuficiencias de un espacio sin verdadero poder regenerador ante las agresiones exteriores. El refugio le conduce hacia la soledad, y, una vez instalado en el solitario desierto, Bertrand no encuentra más que la Muerte. La conclusión de este campo no puede ser más desoladora.

2.2.5. LA IMAGEN DEL LIBRO Y DEL POETA

La ausencia casi completa de metadiscurso literario en la obra de Aloysius Bertrand no supone en modo alguno un obstáculo para que nuestro autor tenga una clara concepción de la Literatura, erigida en torno de las imágenes del Libro y del Poeta. Son múltiples las apariciones de libros a lo largo y a lo ancho del *Gaspard*, apariciones que, si bien no siempre hacen una referencia explícita a una opinión sobre el hecho literario, sí conllevan de facto una concepción tácita del quehacer del escritor y de la función de la Literatura. La imagen del Libro (de la creación literaria) se fundamenta en tres características básicas: 1) el libro ha de ser el puente entre el pasado y el futuro; 2) todo libro es críptico, misterioso, precisa una interpretación dificultosa; 3) el libro está, en definitiva, abocado a una destrucción que surge del olvido de sus contemporáneos y de los futuros lectores.

Para Riese Hubert, en el primer poema-dedicatoria del volumen, titulado, como recordará el lector, *A M. Victor Hugo*, la imagen del Libro brota de entre las páginas del poema como un puente capaz de unir el pasado con el futuro⁴³⁴. En efecto, en este poema, la obra de Hugo ("le livre mignard de

⁴³⁴ "The cult of the visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quarterly*, 25, 1.964, pp. 80-81.

tes vers") se reviste de los rasgos indelebles de la inmortalidad, al verse juntos en él, pasado, presente y futuro (el pasado representado por la diégesis en el poema contenida; el presente, por el acto mismo de escritura; y el futuro, por el acto de lectura):

Le livre mignard de tes vers, dans cent ans comme aujourd'hui, sera le bien
choyé des châtelaines, des damoiseaux et des ménestrels, florilège de chevalerie,
Décameron d'amour qui charmera les nobles oisivetés des manoirs.⁴³⁵

Se produce, además, en este poema una interesante unión entre el campo temático del pasado ("[l]es châtelaines, [l]es damoiseaux et [l]es ménestrels") y la imagen del Libro, es decir, la concepción de la Literatura. Ya señalamos en el capítulo dedicado al pasado la importancia que Bertrand concedía a este campo como elemento prioritario para la composición del *Gaspard*. No es de extrañar, pues, que la concepción última de la Literatura que nuestro poeta tenga quede vinculada al campo temático del pasado, meta consciente de toda escritura.

El Libro así concebido se transfigura en una de las formas más perfectas de refugio frente a la agresión externa. En el poema *Ma chaumière*, la enso-

⁴³⁵ *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Préface et notes de Max Milner. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, p. 81.

ñación benéfica de la Naturaleza se ve combinada con la lectura de un libro, eso sí, libro cuya temática vuelve a ser el pasado:

Quel plaisir, le soir, de feuilleter, sous le manteau de la cheminée flambante et parfumée d'une bourrée de genièvre, les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore!⁴³⁶

Asistimos en esta estrofa a una curiosa intersección de tres temas básicos del universo temático bertrandiano: el tema del refugio, encarnado por la chimenea, y, de este modo, por una cierta ensoñación positiva del fuego; el tema del libro; y el tema del pasado, que se convierte, por lo tanto, en refugio y en *fundamento último de lo literario*. De la misma manera, resulta asimismo muy interesante el valor que se le otorga al acto de lectura: la sola lectura del volumen puede llegar a provocar la resurrección no únicamente del libro sino incluso también de los personajes que lo pueblan. El Libro necesita, así pues, de la lectura para vivir.

Por su carácter de refugio frente a la agresión externa, el Libro puede transformarse en válvula de escape ante la realidad, en invitación a olvidar las penas cotidianas. En el poema *Voici le printemps* (la primera de las versiones

⁴³⁶ *Ibidem*, pp. 203-204.

de *Octobre*), la lectura favorece el olvido de todo aquello que supone dolor y sufrimiento: "Solitaire promenades, aimées du poète qui y oublie les heures, un livre à la main!" (p. 324). Si, por una parte, tal idea de la lectura pudiera hacer pensar en *Madame Bovary* y, de esta forma, en una negación de todo compromiso histórico y existencial (la escritura y la lectura no serían sino modos de huir de la realidad), por otra, la permanente relación entre la escritura y el pasado (como acabamos de ver, la escritura y la lectura son capaces de resucitar lo ya muerto, lo que encierra un deseo de traspasar la separación impuesta por la temporalidad) nos remitiría directamente a Proust y a una concepción salvífica del Arte.

Por lo visto hasta ahora, el acto de escritura parece, en el ánimo de Bertrand, cubrirse en un primer instante de virtudes totalmente positivas y esperanzadoras; en las páginas que siguen a continuación veremos cómo nuevos rasgos irán incorporándose a la concepción literaria de nuestro autor, ocasionando una progresiva destrucción del espacio del Libro como posible salvación.

El segundo atributo del Libro bertrandiano es su carácter críptico. Las imágenes engendradas en torno a la naturaleza hermética del Libro son numerosas, no sólo en el *Gaspard*, sino también en otros textos de Bertrand, como muy acertadamente ha sido estudiado por Michael Walter Freeman con

respecto de *Le père Chancenet*⁴³⁷. En este cuento, un viejecito llamado "le père Chancenet" entrega al narrador un libro que contenía "tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées, et la véritable définition de la liberté" (p. 271). Al llegar a su habitación el narrador descubre con asombro que todas las páginas del libro estaban en blanco. Freeman establece un oportuno paralelismo entre este extraño episodio y el Primer Prefacio del *Gaspard*, en donde el narrador recibe también un libro, que, como en el caso anterior, encerraba un afán de conocimiento absoluto ("l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle", p. 61)⁴³⁸. El paralelismo es más que evidente: en ambos casos encontramos a un vinatero que vive en *la rue saint Felebar*, y en ambos casos la búsqueda termina en fracaso; pero no adelantemos acontecimientos. Lo interesante para nosotros en estos momentos es la dificultad (a veces la imposibilidad) de lectura del Libro, dificultad que no hace sino significar la incapacidad humana para alcanzar el verdadero conocimiento.

La complejidad indescifrable del Libro aparecerá ligada en la mayoría de las ocasiones a la magia o a la alquimia, como puede comprobar el lector por los ejemplos que a continuación pasamos a referirle: en el Primer Prefacio,

⁴³⁷ Este cuento de Bertrand ha sido recogido por Max Milner en su edición del *Gaspard de la Nuit* (Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, pp. 268-271). A ella remitimos al lector para su consulta.

⁴³⁸ *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961, pp. 17-22.

Bertrand nos habla del "livre mystérieux" escrito por Gaspard, esto es, por el mismo Diablo, y del "livre énigmatique, [écrit] en langue baroque et inintelligible" que Gaspard lee antes de conocer a la que será su desgraciada amante, y que, en este caso, se ve relacionado con Dios (*Gott-Liebe*); en *L'alchimiste*, son mencionados "les livres hermétiques de Raymond-Lulle" (p. 101); en *Départ pour le Sabbat*, descubrimos un "magique volume" (p. 103), vinculando, aunque sólo sea indirectamente, con un acto de brujería. Este aspecto será desarrollado con mayor detenimiento en nuestro estudio del Poeta, unas páginas más adelante.

Junto al carácter mágico (y por lo tanto hermético) del Libro, existen también otros dos impedimentos que colaboran en la imposibilidad de comprensión: nos referimos a las imágenes del Libro prisión y de la escritura enmarañada. La escritura enmarañada la encontramos en el poema *Le bibliophile* (p. 127), si bien también aparece fuera del *Gaspard*, en los cuentos *Les bésoles de mon oncle* y *Le coin du feu*⁴³⁹. En los tres textos, las frases que introducen este tema son muy semejantes, e incluso en *Le bibliophile* y en *Les bésoles de mon oncle* totalmente idénticas: "une écriture enchevêtrée, et d'une encre bleue et rouge" (en *Le coin du feu*, existe, en efecto, un ligero cambio: "des lettres en rouge et en bleu"). En los tres casos la función de la

⁴³⁹ *Les bésoles de mon oncle* puede ser consultado en *Le Keepsake fantastique* (Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, pp. 121-124). En cuanto a *Le coin du feu*, al igual que *Le père Chancel* ha sido recogido por Milner en su edición del *Gaspard* (pp. 263-267).

letra enmarañada y del uso de diversos colores es la misma: la lectura del Libro se hace difícil aun en su soporte material, no sólo en su significación conceptual profunda. Así, lo críptico atañe tanto al sentido como a la forma más superficial.

La imagen del Libro-prisión se halla desarrollada en la cuarta estrofa del poema-dedicatoria *A M. Victor Hugo*:

Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si
longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin.⁴⁴⁰

El pensamiento, el alma misma del autor queda aprisionada en este Libro cuyo cerrojo es el broche que lo cierra a los ojos del lector. Sólo una vez abierto puede el Libro revivir y cobrar sentido. Para Réjane Blanc, el broche del Libro (igualmente presente en *Le marchand de tulipes*, p. 96) tiene un doble referente: por un lado, nos enviaría a los libros de iluminaciones de la Edad Media, con lo que resurgiría el campo temático del pasado, pero también la relación con la pintura; por otro, la significación sería alquímica. El Libro abierto sería, así pues, un libro accesible a todos, mientras que el Libro cerrado sólo podría ser leído por iniciados⁴⁴¹. En último extremo, la cerra-

⁴⁴⁰ *Gaspard de la Nuit*, p. 82.

⁴⁴¹ *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 84.

dura del broche redundaría en el carácter críptico del Libro, en su dificultad para ser leído, lo que no resulta en modo alguno una virtud, sino, muy al contrario, un grave defecto, dado que al no ser accesible al común de los mortales el Libro se convierte en prisión del espíritu, y de ahí al olvido y a la Muerte sólo hay un paso.

El Libro, precisamente por las características antes enunciadas, está abocado al final a la destrucción. Su vinculación al pasado no puede sino engendrar Muerte, habida cuenta que de Muerte se trata en las historias referentes a los tiempos remotos, puesto que muertos son los héroes contenidos en tales historias. Por otra parte, el carácter críptico del Libro termina por condenarlo al silencio y a la incompreensión: la imagen de la prisión, estudiada en las líneas que preceden, muestra claramente la profunda limitación de una concepción de la Literatura basada en lo iniciático. De este modo, van a aparecer en el *Gaspard* varias imágenes en las que se evidencia la decadencia y final destrucción del Libro. La más recurrente de todas ellas es la que une al Libro con el polvo y la carcoma, temas estos que también aparecen vinculados, aunque en menor medida, al campo de la marginalidad (cfr. "[les] toits vermou-lus" en *Le capitaine Lazare* -p. 90-; "la poudreuse viole dans son poudreux é-tui" en *La viole de gamba* -p. 100-; o "un moine à la barbe et à la robe toutes poudreuses" en *Les muletiers* -p. 186-).

Así, en el Primer Prefacio, Gaspard encuentra el libro titulado *Gott-Liebe* en "le poudreux charnier de l'échoppe d'un bouquiniste" (p. 61), mientras que, en *L'office du soir*, los monjes rezan hojeando "des psautiers aussi crasseux que leurs barbes" (p. 119). Sin embargo, el texto más interesante con respecto a este tema será sin lugar a dudas el poema *A un bibliophile*. Veamos de qué manera se produce la unión entre el polvo y el Libro en la primera estrofa de este poema:

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque
la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels,
des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux?⁴⁴²

Mediante una hábil metonimia Bertrand desplaza la presencia del polvo, propia de los libros antiguos, hacia la historia referida en el libro en cuestión, de tal forma que la carcoma que devora el soporte material del Libro parece destruir igualmente el contenido. La destrucción no sólo alcanza a las páginas sino también, y sobre todo, al espíritu en ellas encerrado.

Otras dos imágenes completan el tema de la destrucción del Libro, de una manera, si cabe, aún más contundente. En *Le bibliophile*, el personaje del poema ocupa su tiempo en investigar la autoría de "un manuscrit rongé des

⁴⁴² *Gaspard de la Nuit*, p. 176.

rats par les bords" (p. 127), manuscrito que, recordémoslo, presentaba "une écriture toute enchevêtrée", y, por su fuera poco, aparece también "enfumé à n'y pas voir le diable". La dificultad de lectura característica de un Libro críptico (en el poema la interpretación final de la autoría es incorrecta, con lo que se indica claramente la dificultad de comprensión del texto) se ve, por lo tanto, asociada a la destrucción material del volumen.

La última imagen en relación con la destrucción del Libro surge de su incineración, es decir, por la acción del fuego, cuya función destructora ya vimos en los capítulos dedicados a la Noche y a la marginalidad. El poema en el que tal hecho acontece no es otro que *La ronde sous la cloche*, en donde los libros de magia de doce encantadores terminan ardiendo tras una tormenta por ellos invocada: "je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher" (p. 144). Una vez más el carácter críptico del Libro ("livres de magie") se ve confundido con su destrucción, e incluso nos atreveríamos a afirmar que es justamente su hermetismo mágico el que la ocasiona, dado que su combustión viene provocada por un acto de magia incontrolada.

Los augurios optimistas del comienzo, en los que el Libro parecía ser una pieza clave para la salvación del Poeta, desaparecen difuminados ante la segura destrucción a la que se dirige todo acto creador. El Libro queda, pues,

condenado a un olvido irremisible, olvido que se manifestará de forma obsesiva a lo largo de los distintos poemas del *Gaspard*. Este aspecto lo estudiaremos una vez que hayamos terminado nuestro análisis de la imagen del Poeta, ya que, de hecho, el tema del olvido supone para nosotros una especie de conclusión de este capítulo.

La imagen del Poeta, al igual que la del Libro, se manifiesta de entre las páginas del *Gaspard* de un modo contradictorio. Por un lado, podríamos afirmar que existe una imagen positiva del Poeta, ligada siempre al trabajo y a la búsqueda de un Absoluto con potestad para descifrar y transformar la Realidad. Surgen así la figura del alquimista, la del demiurgo, o la del vendimiador. Por contra, también es posible hallar una imagen del Poeta vinculada a la locura, a la marginalidad y a la impotencia. Tendremos entonces las figuras del bibliófilo, la del anticuario, la de Monsieur Séraphin y sus sombras chinecas, la del loco o la del "aiglon avorté". Dos polos que se contraponen, uno de ellos nacido de un anhelo de absoluto, el otro, del reconocimiento de la propia insuficiencia. Analicemos cada uno de ellos con mayor detalle.

Para Max Milner, Bertrand es el primer escritor en efectuar una asimilación entre el Poeta y el alquimista, casi cuarenta años antes que Rimbaud⁴⁴³.

⁴⁴³ Préface à *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* d'Aloysius Bertrand. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980, p. 49.

La imagen del alquimista emerge en el *Gaspard*, ya en el Primer Prefacio, como la de un inquisidor de un Arte Absoluto (recordémoslo una vez más: "l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle!" -p. 61-), cuya labor se verá marcada por un esfuerzo continuo y siempre infructuoso. Así, en el poema *L'alchimiste*, la búsqueda de la piedra filosofal en los libros de Raimundo Lulio aúna el trabajo incesante ("trois et trois nuits"; el tres es, tengámoslo presente, el número de la infinitud) con la frustración del fracaso ("Rien encore"):

Rien encore! -Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle! [...]

Mais rien encore! -Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!⁴⁴⁴

Colindante por su significación con la imagen del alquimista, brota la figura del albañil Abraham Knupfer en el poema *Le maçon* (pp. 89-90). Knupfer, cantor que construye una catedral en las alturas ("[il] chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé"), metaforiza, por su canto, al Poeta, y, al mismo tiempo se convierte en una transfiguración de un Demiurgo, en una representación de Dios ("dans les airs échafaudé", "si haut") o del

⁴⁴⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 101-102.

Diablo ("N'est-ce pas le diable qui a bâti la cathédrale de Cologne?", p. 72). Su construcción ascendente nace una vez más del esfuerzo, de lo que Jeanne Dhouailly ha llamado la euforia de la actividad feliz⁴⁴⁵, pero, como en el caso del Alquimista, su trabajo terminará en fracaso, al negársele al final del poema la verticalidad anhelada ("la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix").

La identificación entre el Poeta y el Diablo ya apareció, como bien recordará el lector, en el Primer Prefacio, dado que Gaspard de la Nuit, el incansable buscador del Arte Absoluto, resulta ser finalmente el mismísimo Satanás (pp. 77-78). Como en el caso de Abraham Knupfer, su búsqueda llevará la huella del trabajo continuo y del infortunio.

Una última figura se muestra ante nuestros ojos en relación con el trabajo (siempre inútil y frustrante): la del vendimiador. Para Blanc, el vendimiador y el alquimista no son sino la misma imagen, ya que en la tradición alquímica el alquimista aparece con frecuencia bajo la forma de un vendimiador (por otra parte, también es frecuente que aparezca bajo el aspecto de un albañil). De hecho, para la cultura alquimista, el cultivo de la vid se asemeja a la búsqueda de la piedra filosofal: la vid necesita de un trabajo persistente antes de

⁴⁴⁵ "Commentaire composé d'un poème en prose d'Aloysius Bertrand", *L'Information Littéraire*, Paris, XXXVI, n° 4, Sept.-Oct. 1.984, p. 165.

dar su fruto, la uva, piedra filosofal cultivada⁴⁴⁶. En el cuento *Le père Chancenet*, el protagonista de la historia es un vendimiador que posee el Libro de la Verdad, tal y como vimos en nuestro análisis de la imagen del Libro. Al acabar el cuento, el narrador descubre que tan preciado tesoro sólo contiene páginas en blanco, de tal manera que una nueva frustración acompaña a la búsqueda quimérica de un Absoluto.

En definitiva, todo parece indicar que el oficio de Poeta no tiene para Bertrand la misma significación que para su maestro Hugo. La obra literaria surge para nuestro autor del sufrimiento y del esfuerzo, no de la inspiración. Por desgracia para Bertrand, todo ese esfuerzo terminará siempre en dolor y olvido, tema este que ya bosquejamos levemente en las páginas que preceden, y que poco a poco ha ido perfilándose y cobrando una mayor nitidez. Así, por ejemplo, en el poema final del volumen, *A M. Charles Nodier*, encontramos mezclados de forma clara y contundente el trabajo ("ces pages souffreteuses") y la frustración del fracaso ("humble labeur ignoré"):

Mais ce ne sont ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986, p. 81.

⁴⁴⁷ *Gaspard de la Nuit*, pp. 217-218.

Al lado del alquimista, existe otra figura relacionada directamente con la imagen del Poeta; nos referimos al bibliófilo. El bibliófilo tiene como principal función resucitar un pasado muerto, desenterrar viejas historias perdidas. Su papel es el de un intermediario entre el texto del pasado (el Libro) y el lector. Por su parte, la labor del Poeta no es muy diferente a la que acabamos de enunciar: la ocupación primordial del Poeta ha de ser rescatar para el lector las viejas leyendas de antaño, como se colige de la morfología del Libro. El Poeta, como el bibliófilo, no es sino un mediador entre el pasado perdido y el lector futuro, sin apenas potestad creadora alguna. De este modo, Gaspard, en su busca de un Absoluto artístico, llega a compararse con un anticuario que rebusca entre las ruinas de la ciudad: "Et moi, j'errais parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans les sillons d'un *castrum*, après une grosse pluie d'orage" (p. 71).

El Poeta se ve, por lo tanto, seriamente desvalorizado, al transformarse en un simple intermediario entre los relatos del pasado y el lector, o, como dice Kathryn Slott en palabras del mismo Bertrand, en un buhonero de imágenes que apenas si aporta algo de originalidad a las historias que cuenta⁴⁴⁸. La incapacidad del Poeta-alquimista para alcanzar a descubrir cuál es el Arte Absoluto termina por convertirle en un simple bibliófilo exhumador de leyen-

⁴⁴⁸ "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions", *Francofonia: Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Bologna, vol. V, n° 8, Primavera 1.985, pp. 90-91.

das pérdidas de escaso interés. Por ello, la visión del artista va a ser muy a menudo burlesca y llena de desprestigio, como sucede por ejemplo en el Primer Prefacio, en donde el Diablo Gaspard (¿Aloysius Bertrand?) se presenta ante el narrador con los rasgos de un pobre artista sin genio, aunque repleto de ambiciones (su propia sed de Absoluto):

et mes conjectures l'avaient charitablement rangé parmi ces artistes au petit pied, joueurs de violon et peintres de portraits, qu'une faim irrassiable et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du juif errant.⁴⁴⁹

La imagen irónica se repite en el Segundo Prefacio, con la aparición de Monsieur Séraphin y sus sombras chinescas (p. 80). El artista (el Poeta) es, pues, como un cómico de feria, sin mayor aspiración que divertir al populacho los días de fiesta. Frente al gran Hacedor que ansiaba ser (el Poeta-alquimista, el Poeta-demiurgo, eterno buscador de infinitudes), el Poeta termina ejerciendo de simple buhonero, de bibliófilo perdido entre el polvo de libros viejos, de comediante de teatro de marionetas, con aliento sólo para dirigir el brazo de Polichinela.

La última figura asociada al Poeta es, si cabe, más desoladora que la anterior: el Poeta es también, y sobre todo, un loco. Ya en el Primer Prefacio

⁴⁴⁹ *Gaspard de la Nuit*, p. 60.

asistimos a la presencia de un loco (de un bufón), ubicado junto con un sabio (un capellán) al final de la cabalgata medieval del Dijon revivido, es decir, al margen de la sociedad establecida de nobles y guerreros. El loco (el Poeta), al igual que el sabio, no tiene cabida en una sociedad fundada sobre el poder de las armas o del dinero; por eso, marchan ambos en la cola de la fila, olvidados de todos. Así, la gran variedad y cantidad de marginales que pululan por los diferentes poemas del *Gaspard* encuentra una nueva significación: Bertrand, como poeta que es, se siente semejante a aquéllos que se sitúan, como él, en la marginalidad social. Mostramos ahora al lector el fragmento del Primer Prefacio en el que el loco y el sabio se muestran ajenos al desfile en el que participan:

Et ces deux personnages qui chevauchent à la queue de la file? Le plus jeune que distinguent son juste-au-corps de velours sang-de-boeuf, et sa marotte grelottante, s'égosille de rire; le plus vieux, accoutré d'une cape de drap noir sous laquelle il retraits un volumineux psautier, baisse la tête d'un air confus: l'un est le Roi des Ribauds, et l'autre le chapelain du duc. Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre [...].⁴⁵⁰

La identificación entre el loco y el Poeta no es aún del todo diáfana. El único elemento que pudiera servirnos para defender una identificación com-

⁴⁵⁰ *Gaspard de la Nuit*, p. 68.

pleta entre uno y otro es el "volumineux psautier", pero quien lo lleva en realidad es, no lo olvidemos, el sabio y no el loco. No obstante, la afinidad entre el Poeta y el loco es claramente establecida en otro momento del libro, en concreto en el poema-dedicatoria *A M. Charles Nodier*, por lo que no creemos que sea excesivamente aventurado interpretar que el loco y el Poeta son siempre una misma persona. Veamos como establece Bertrand esta semejanza en el poema antes referido:

L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre.⁴⁵¹

La locura del Poeta es ocasionada por el delirio de querer alcanzar un Absoluto imposible. De nuevo en el Primer Prefacio, Bertrand nos expone las causas del malogro de su búsqueda. Todo intento de creatividad resulta finalmente inútil, dado que el Poeta no puede ser sino un copista del creador ni la creación absoluta tiene facultad para existir. Sin duda el lector no dejará de percibir la similitud de tal concepto con el formulado por Arthur Rimbaud cuando se calificaba a sí mismo como "le singe de Dieu":

Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos oeuvre éphémères n'est jamais que

⁴⁵¹ *Gaspard de la Nuit*, p. 217.

l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses oeuvres immortelles. Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son oeuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï. -Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu! O délire! ô folie! [...] Le néant ne vivifie point le néant.⁴⁵²

Los rasgos que han ido delimitando al Poeta nos dan el rostro implacable del fracaso. El primer impulso de afán creador, basado en el trabajo y en una voluntad desveladora del Universo, termina convirtiéndose en el polvo acumulado en los libros que inevitablemente debe sufrir todo bibliófilo, en una locura abocada a la marginalidad. Por su fracaso como poeta, Bertrand siente su vida sin sentido, hasta el extremo de autodefinirse en uno de los poemas de las *Pièces détachées*, titulado *A M. David, statuaire*, como "aiglon avorté" (p. 246). El fracaso en el Oficio de Poeta conlleva necesariamente para Bertrand un mismo fracaso en el Oficio de Vivir, si se nos permite la expresión paviana.

Este fracaso justifica la obsesión bertrandiana por el tema del olvido, que, al existir en su obra una verdadera fusión entre el Arte y la Vida, acaba por transformarse en una de las antecámaras de la Muerte. El valor de la obra de arte se halla limitado tanto por su carácter efímero, como por su función exclusivamente lúdica. Un Arte que sólo sirve de divertimento no puede tener la

⁴⁵² *Gaspard de la Nuit*, pp. 75-76.

posibilidad de sobrevivir a los aplausos fugaces de un público de voluntad volátil, y, por lo tanto, carecerá de lo que debiera ser la esencia misma de todo Arte: el poder de alcanzar la Eternidad, de escapar de la Muerte. En el poema *A M. Victor Hugo*, descubrimos hábilmente ensambladas la naturaleza efímera de la obra literaria y la risa tanto del populacho como de la corte:

Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amuse de peu de chose.⁴⁵³

Sin embargo, si existiera un poema que pudiera resumir en su interior todo el sentimiento de frustración y toda la obsesión por el olvido de Bertrand, nosotros elegiríamos *A un bibliophile*, poema del que ya hemos reproducido la primera estrofa en este mismo capítulo. En este poema, el fracaso personal se entremezcla con el de toda una concepción de la Literatura, la de la escuela romántica, como vamos a ver a continuación:

⁴⁵³ *Gaspard de la Nuit*, p. 81.

A UN BIBLIOPHILE

*Mes enfants, il n'y a plus de chevaliers
que dans les livres.*

Contes d'une grand'mère à ses petits-enfants.

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts des ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux?

Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes, Saint-Georges rompant une lance contre Charles VII au tournoi de Luçon, le Paraclet descendant, à la vue de tous, sur le concile de Trente assemblé, et le juif errant abordant, près de la cité de Langres, l'évêque Gotzelin, pour lui raconter la passion de notre-seigneur?

Les trois sciences du chevalier sont aujourd'hui méprisées. Nul n'est plus curieux d'apprendre quel âge a le gerfaut qu'on chaperonne, de quelles pièces le bâtard écartèle son écu, et à quelle heure de la nuit Mars entre en conjonction avec Vénus.

Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie, et mes fables n'auraient pas même le sort de la complainte de Geneviève de Brabant, dont le colporteur d'images ne sait plus le commencement, et n'a jamais su la fin!⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ *Gaspard de la Nuit*, pp. 176-177.

Si, en efecto, las tres primeras estrofas dan la impresión de estar más bien dedicadas a señalar el fracaso de la escuela romántica y su temática medieval y fantástica, en la cuarta contemplamos la autoimplicación de Bertrand en el fracaso final, no ya el del Romanticismo, sino el de su propia obra, definitivamente encaminada hacia el olvido. La figura del "colporteur d'images", con toda la carga de sentimiento de inferioridad en ella implicada, consigue ensamblar el tema del olvido a la imagen del Poeta fracasado y sin hálito creador.

El Libro y el Poeta no han logrado finalmente escapar de la dinámica de destrucción y Muerte que parece haber sellado todas y cada una de las páginas del *Gaspard*. Tras haber analizado los distintos campos que componen la textura temática de nuestra obra, sólo nos queda ya adentrarnos en el estudio del campo de la Muerte, el último, pero también el más importante de cuantos integran el Universo temático de *Gaspard de la Nuit*.

2.2.6. LA MUERTE

La Muerte conforma, como ya hemos ido mostrando a lo largo de nuestro análisis del universo temático del *Gaspard de la Nuit*, el principal campo de toda la obra de Bertrand, tanto en cuanto a las presencias directas y explícitas que hallamos en los diferentes poemas como a su aparición más o menos velada en otros campos temáticos. Son muchos los críticos bertrandianos que han señalado a la Muerte como el centro temático de toda la escritura de nuestro autor, desde Max Milner hasta Fernand Rude, pasando por André Lebois o Jean Palou⁴⁵⁵. Esta unanimidad de la crítica encuentra una fácil justificación cuando el lector se detiene a examinar, aunque sólo sea de un modo superficial, los textos que componen el *Gaspard* y descubre rápidamente en ellos una presencia obsesiva, casi diríamos psicótica, de la Muerte.

La aparición de la Muerte en la obra de Bertrand se reviste de formas diversas y complejas. En un primer momento, la Muerte puede surgir de entre las páginas del *Gaspard* de una manera expresa, clara y visible, mediante la existencia en el texto de uno o varios muertos, o a través de una promesa (¿o

⁴⁵⁵ Cfr. Max Milner, *Préface à Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 43; Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers/Poètes d'aujourd'hui, 1.971, p. 109; André Lebois, "Aloysius, le Mal-Aimé" in *Admirable XIXe siècle*. Paris: Denoël, 1.958, p. 59; y Jean Palou, *Préface à Gaspard de la Nuit*. Paris: La Colombe, 1.962, p. 17.

tal vez sería preferible decir amenaza?) de Muerte futura e inevitable. Así sucede en *Les muletiers* (Josè Matèos y el viejo ermitaño, muertos a manos de los ladrones, pp. 184-185), en *La chasse* (con el asesinato de Hubert, señor de Maugiron, p. 167), en *La nuit d'après une bataille* (en donde el campo de batalla aparece repleto de cadáveres, pp. 235-236), en *La citadelle de Wolgast* ("Le capitaine Beaudoin, dit-il, a été tué", p. 238), en *La ronde sous la cloche* ("Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort", p. 144), en *Mon bisaïeul* ("mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans!", p. 147), en *Le cheval mort* (pp. 239-240), en *Le deuxième homme* ("le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre", p. 214), en *Sur les rochers de Chèvremorte* ("une main à la vie et l'autre à la mort", p. 209), o en *Les lépreux* ("l'oeil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie, et l'approche de leur éternité", p. 175), por citar sólo unos cuantos ejemplos de entre la infinitud de posibilidades.

Esta forma directa de aparición es sin duda alguna la más rotunda, pero no la única factible. También puede la Muerte hacer acto de presencia a través de una metonimia que no implique la defunción explícita del personaje que la sufre, pero que suponga una inmersión indirecta en el campo de la Muerte. De este modo, todo incendio, toda agresión violenta pueden ser, en cierta medida, consideradas como metonimias de una Muerte no llevada finalmente a cabo, aunque siempre realizable en último término. ¿Qué son, sino

figuras indirectas de una Muerte posible, el incendio de *Le maçon* (p. 90), la fiebre (metonimia a su vez de la enfermedad, otra de las presencias obsesivas del *Gaspard* en relación con el campo temático de la Muerte, y probable reflejo la enfermedad que él sufrió, la tisis que le llevaría a la tumba) de *Le clair de lune* (p. 142), el disparo de *La barbe pointue* (p. 94), la paliza de *Le deux juifs* (p. 110), o la mordedura de Scarbo en *La chambre gothique* (p. 134)?

Esta aparición indirecta de la Muerte viene asimismo suscitada por lo que nosotros llamamos los temas de la Muerte. En efecto, el campo de la Muerte genera dentro de su propio espacio temático una serie de temas autónomos, al igual que sucediera en los campos del pasado (la ciudad medieval), de la Noche (la luz, los seres nocturnos), o de la marginalidad (la guerra). Todos estos temas son presencias metafóricas de la Muerte, vayan o no acompañados de la expiración explícita de alguno de los personajes de la diégesis. En breves instantes comenzaremos un estudio detallado de estos temas de la Muerte (la sangre, el cadalso, la inmovilidad) que acabamos de mencionar aquí de un modo mucho más conciso.

Sin embargo, de todas las apariciones de la Muerte en el *Gaspard* la más singular es aquélla que se produce en los límites del texto, de una manera periférica, sin afectar directamente a la diégesis textual. Se trata, en este caso,

de apariciones puntuales que sólo atañen a elementos marginales del poema, tal y como sucede, por ejemplo, en la última estrofa de *Harlem*: "[une] servante de l'hôtellerie [...] accroche à la fenêtre un faisan mort" (p. 88). A pesar de lo irrelevante del suceso, la Muerte consigue introducirse secretamente, contaminando en cierto sentido el resto del poema. La presencia marginal de la Muerte es a menudo fácilmente visible, e incluso puede llegar a influir, aunque sólo sea indirectamente, en la acción del poema. Así ocurre en *Les gueux de nuit*, en donde los soldados de la ronda matan en un acontecimiento extradiegético a dos ladrones -p. 112-; en *La poterne du Louvre*, poema en el que la amenaza de muerte sobre el enano del rey es más que evidente: "Vous ne respirez que morts et carnage!", espeta éste al soldado -p. 162-; en *Départ pour le Sabbat*, en donde los doce brujos y brujas que asisten a los preparativos del Sabbat comen la sopa con la ayuda de "l'os de l'avant-bras d'un mort" -p. 103-); o en *La chanson du masque*, donde hayamos toda una concepción sobre la condición humana y sobre su destino fatal: "c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort!", cantan los marginales del carnaval veneciano (p. 196).

No obstante, en otras muchas ocasiones, la presencia de la Muerte se produce únicamente a través de expresiones lexicalizadas, de analogías, o de elementos figurados que no conllevan expresamente la muerte física de nadie. De este modo, por ejemplo, en *La cellule* el joven recluso dibuja en su libro de

oraciones una cabeza de muerto (p. 183); en *Jean de Tilles*, una lavandera amenaza al ondino con freírle envuelto en una mortaja de harina (p. 205); en *La gourde et le flageolet*, el plebeyo toca una melodía que podría hacer danzar a los huesos de los muertos (p. 327); en *La viole de gamba*, Arlequín suplica a su amigo Pierrot lumbre para su "chandelle [...] morte" (p. 100); y en el poema *Octobre*, las hojas muertas del plátano atestan la escalinata solitaria (p. 207). Pero si hay un poema en el que la irrupción indirecta de la Muerte se cumpla de una manera más perfecta ese es *Les lavandières*, primera versión de *Jean de Tilles*:

Les rayons s'éteignirent soudain sur les prairies et dans l'Armaçon; l'oiseau bleu se tint caché jusqu'après le coucher du soleil; et les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait.⁴⁵⁶

Un poema que puede ser considerado de tono amable, inclusive humorístico, termina con una violenta invasión del campo temático de la Muerte, invasión que en el fondo no es real, ya que sólo se trata de una comparación con la que es analogizada la brisa nocturna (¿o la voz del ondino?), pero que, sin embargo, consigue llenar de pavor a las lavanderas y, por supuesto, al lector.

⁴⁵⁶ *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 324.

Así pues, gracias a todas estas presencias marginales, a las que hay que añadir, evidentemente, las apariciones efectivas y las indirectas, el campo temático de la Muerte consigue introducirse en la práctica totalidad de los poemas del *Gaspard*, creándose de esta forma una impresión de ubicuidad de la Muerte sumamente intranquilizante.

De entre los temas de la Muerte existe uno que destaca sobre los demás de una manera considerable: el tema del cadalso. Max Milner defiende, a nuestro juicio pertinentemente, que el cadalso, y por extensión cualquiera de las modalidades de ahorcamiento que aparecen en el *Gaspard* (de hecho, es la horca el castigo que se le aplica generalmente a los criminales y a los condenados a muerte, por lo que, por regla general y salvo contadas excepciones, todo cadalso bertrandiano es una horca -"un gibet"-) no es sino una forma particular del tema de la Muerte⁴⁵⁷. En la obra de Bertrand, podemos encontrar cadalsos y ahorcamientos diseminados a lo largo de todo el texto: en *Les flamands* sufren la pena de la horca los capitanes de la milicia (p. 165); en *Le nain*, el enano se ahorca con su blanca cabellera (p. 140); en *Jacques-les-Andelys*, Duguesclin amenaza a los bandoleros con el patíbulo (p. 321); en *Henriquez*, poema sobre el que volveremos al hablar del tema de la sangre, el protagonista de la historia acaba ahorcado por sus crímenes (p. 191); *L'heure*

⁴⁵⁷ Préface à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Paris: Gallimard/Poésie, 1.980, p. 44.

du Sabbat termina con la visión de un cadalso en torno al cual un judío busca algo con una mano de gloria⁴⁵⁸ (p. 154); *Le gibet* se estructura en su totalidad alrededor de una imagen alucinatoria de un patíbulo (pp. 241-242); en *Les muletiers*, el ermitaño muere ahorcado por los bandoleros ("Une corde lui serrait le cou", p. 186); y en *Un rêve*, la pesadilla del narrador, asesino en sueños de una joven a la que ha ahorcado de la rama de un roble, finaliza ante un patíbulo en el que el verdugo intenta fallidamente cortarle la cabeza (pp. 145-146; por una vez el hacha sustituye a la horca).

También podemos encontrar ejemplos en los que el ahorcamiento es puramente analógico, e incluso en los que el verbo "pendre" (colgar) se utiliza en su acepción de "suspender". A pesar de que no exista una referencia directa al campo temático de la Muerte, o de que ésta permanezca ausente del poema, lo cierto es que de nuevo asistimos a una contaminación sémica que desplaza colateralmente al texto hacia dicho campo. Así, por ejemplo, en *Le clair de lune*, la luna saca al poeta enfebrecido la lengua como si fuese un ahorcado (p. 142); en *Le raffiné*, el cursi siente que una cuerda (el hambre) le estrangula el estómago como a un ahorcado (p. 117); y en *Les cinq doigts de la main*, el Benjamín de la familia se cuelga a la cintura de su madre "comme un petit

⁴⁵⁸ La mano de gloria, como recordará el lector, es una mano cortada a un ahorcado y que, tras ser convenientemente encantada con actos de brujería, servía para hallar tesoros escondidos. Existe un relato de Nerval titulado precisamente *La main de gloire*.

enfant pendu au croc d'une ogresse"⁴⁵⁹ (p. 98). Como el lector habrá podido ir comprobando, la utilización de elementos indirectos que, por su contexto, terminan por revestirse de un nuevo significado con referente en el campo temático de la Muerte es una constante en el proceder de Bertrand dentro de dicho campo.

La preferencia de la horca por parte de Bertrand como forma de Muerte encuentra su justificación en la relación que se establece entre el campo temático que ahora nos ocupa y el de la marginalidad. La Muerte por la horca no es una Muerte limpia ni serena; la Muerte por la horca es la Muerte del marginal, de aquél que vive apartado de la sociedad de los poderosos, aunque también pueda ser, como hemos visto, el modo de agresión del que se sirve el marginal para eliminar a sus víctimas. En último extremo, toda muerte acaecida en el cadalso o por efecto de un ahorcamiento es una muerte impura, una vez más un trance ocurrido en el desasosiego.

En relación indirecta con el tema del ahorcamiento, descubrimos un nuevo tema de un desarrollo textual mucho menor; nos referimos a la Muerte por ahogamiento en el agua. Ambas muertes tienen rasgos morfológicos comunes,

⁴⁵⁹ En este poema, como ha mostrado oportunamente Kathryn Slott (cfr. "Le texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, Lexington, VI, 1, Jan. 1.981, pp. 28-35), Bertrand se sirve como intertexto del juego infantil francés en el que, al final, el dedo gordo acaba ahorcándose.

ya que tanto la muerte de la horca como la del ahogo se produce por la asfixia que ocasiona la falta de oxígeno⁴⁶⁰. El tema del ahogamiento en el agua podemos hallarlo puntualmente en algunos poemas, como por ejemplo en *Les lavandières* ("la voix plaintive d'un enfant qui se noyait", p. 324); en *La pluie* ("[le] vers luisant qu'une goutte de pluie précipite dans des océans d'un rameau de mousse", p. 225); en *Jean des Tilles* ("les nèfles mûres qu'il noie dans le courant", p. 205), e incluso, de nuevo de un modo indirecto, en *Les muletiers* ("je l'aperçois qui flotte au fond de la ravine, gonflé d'eau comme une outre", p. 185). Sin embargo, el gran poema de la Muerte en el agua es *Le soir sur l'eau* (pp. 229-230), perteneciente a *Pièces détachées*. Como sin lugar a dudas ya habrá observado el lector, todas las apariciones del tema de la Muerte en el agua son secundarias dentro de la diégesis, y cuando tienen una cierta importancia se trata de poemas excluidos por Bertrand del proyecto final por él concebido. El motivo por el cual el tema de la Muerte en el agua no tenga en el *Gaspard* un tratamiento semejante al del ahorcamiento hay que buscarlo en la evidente diferencia de rentabilidad de una y otra dentro del imaginario bertrandiano: en tanto que la horca nos envía al campo de la marginalidad y nos proporciona una visión inquietante de la Muerte, el ahogamiento apenas si puede suscitar imágenes poderosas en el universo poético de

⁴⁶⁰ En realidad, la vinculación entre estas dos palabras es mucho más profunda en español que en francés. En español "ahogarse" remite a la muerte en el agua, pero también al estrangulamiento, mientras que en francés "se noyer" implica necesariamente la presencia del elemento acuático. A pesar de todo, pensamos que sigue existiendo una conexión morfológica entre ambos tipos de muerte que nos permite hablar de una relación indirecta entre los dos temas bertrandianos.

nuestro autor. El principal interés de este tema sería, en opinión nuestra, el contagio que sufre el agua por parte del campo de la Muerte, con lo que asistimos a una nueva irrupción de la omnipresente Muerte en un tema en principio inmaculado y libre de las cargas de la gran danza macabra que parece ser el *Gaspard de la Nuit*.

El segundo gran tema de este campo es el de la sangre, que nuevamente se configura como metonimia de la Muerte, dado que el derramamiento de sangre suele conllevar la defunción del que lo padece, aunque, una vez más, ésta no siempre implique la Muerte real y concluyente de alguno de los personajes de la diégesis. De este modo, en *Le marquis d'Aroca*, la sangre que se presume del ataque del marqués (sangre no mentada, pero sospechada) no llega a provocar, al menos en apariencia, la muerte de los ladrones: "[il] signait au front les brigands de la pointe de son épée" (p. 189). No obstante, las referencias a la sangre en *Le capitaine Lazare* ("Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenet!", p. 91) y en *Les Grandes Compagnies* ("C'était un magnifique pourpoint de velours broché d'un cor de chasse d'argent sur les manches. Il était troué et sanglant", p. 173), sin que supongan una Muerte explícita, sí nos hacen intuir la Muerte certera de los personajes extradiegéticos envueltos en el suceso. Sin embargo, el poema en el que la unión entre la sangre y la Muerte se muestra

más evidente, asociada además a la presencia de otro tema del mismo campo, el ahorcamiento, sería, a nuestro juicio, *Henriquez*:

HENRIQUEZ

*Je le vois bien, il est dans ma destinée d'être pendu ou
marié.*

LOPE DE VEGA.

«Il y a un an que je vous commande, leur dit le capitaine, qu'un autre me succède. J'épouse une riche veuve de Cordoue, et je renonce au stylet du brigand pour la baguette du corrégidor.»

Il ouvrit le coffre: c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles, et une rivière de diamants.

«A toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca! à toi qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste!»

Henriquez coula à son doigt la topaze ensanglantée, et pendit à ses oreilles les amétistes taillées en forme de gouttes de sang.

Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles dont s'était parée la duchesse de Médina-Coeli, et qu'Henriquez, un mois plus tard, donna en échange d'un baiser, à la fille du geôlier de sa prison!

Tel fut le sort de cette bague qu'un Hidalgo avait achetée d'un Emir au prix d'une blanche cavale, et dont Henriquez paya un verre d'eau-de-vie, quelques minutes avant d'être pendu!⁴⁶¹

En la cuarta estrofa, vemos aparecer dos imágenes del tema de la sangre que surgen asimismo vinculadas a la riqueza lograda por la violencia: "la topaze ensanglantée" y "les amétistes taillées en forme de gouttes de sang". Las manchas de sangre del anillo y la forma de los pendientes⁴⁶² nos remiten a la Muerte del marqués de Aroca, al tiempo que se transforman en auténticas prolepsis de la Muerte final en la horca de Henriquez. La sangre que marca con un estigma a la riqueza conseguida de la agresión violenta presagia, así pues, el triste destino del personaje, un destino ya anunciado en el exergo y del que Henriquez no parece poder escapar.

La sangre, como la horca, es una forma de Muerte marcada por la violencia, por la brutalidad, una Muerte a la que se encuentran condenados los marginales que viven en un mundo de asperezas y destrucción. Se trata de una Muerte mancillada y carente de serenidad, semejante en todo a la que brota del cadalso.

⁴⁶¹ *Gaspard de la Nuit*, pp. 190-191.

⁴⁶² El topacio, por lo general, de color amarillo puede ser en ocasiones de un tono rojizo, mientras que la amatista, por su parte, es de color violáceo. De esta manera, no creemos imposible, sobre todo en el caso de la amatista, que Bertrand se deje influir por el color de las piedras preciosas para construir sus imágenes sanguíneas.

Un nuevo tema dentro del campo de la Muerte sería la inmovilidad, rasgo característico de todo cadáver, que muy frecuentemente aparece relacionado con la imagen de la mortaja ("le linceul"). La inmovilidad y la Muerte emergen encadenadas en varios de los poemas de Bertrand: en *La chambre gothique*, hallamos "le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie" (p. 133); en *Scarbo*, el poeta es inmovilizado por una siniestra mortaja ("tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emballoterai comme une momie", p. 136); en *Mon bisaïeul*, la inmovilidad de los labios del fantasma se convierte en uno de los atributos de lo fantástico, y, por extensión, de la Muerte ("Et je remarquais avec effroi [...] que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier", p. 147); en *Le maçon*, la inmovilidad final de la catedral anuncia el estallido de violencia último, con la destrucción bajo el fuego del pueblo vislumbrado a lo lejos (p. 90); y en *Madame de Montbazon*, la muerte de la heroína queda manifiesta, en un primer momento, por su inmovilidad postrera ("Alors Mme. de Montbazon, fermant les yeux, demeura immobile. Elle était morte", p. 232). La sola presencia de la Muerte es capaz en algunos poemas de provocar la inmovilidad de toda la escena, tal y como sucede, por ejemplo, en *La citadelle de Wolgast*, en donde la visión de un entierro (el del capitán Beaudoin) detiene las alas de los molinos de viento:

Les cloches de la ville étaient en branle, on était accouru à ce triste spectacle de tous les villages voisins, et les ailes des moulins à vent demeuraient immobiles sur les collines qui brodent l'Oder.⁴⁶³

En realidad, la inmovilidad es uno de los temas obsesivos predilectos de Bertrand, tema que trasciende el universo temático, para sumergirse de lleno, como ya vimos y como sin duda recordará el lector, en la configuración de la estructura formal. La dialéctica inmovilidad vs. movimiento configuraba una de las bases de la creación del poema-cuadro, inmovilidad que quería ser una huida del tiempo (luego de la Muerte), y que encontraba su más perfecta representación en la pintura. Pero toda inmovilidad acaba por convertirse en imagen de la Muerte, en el punto final y culminante de la gran dominadora del *Gaspard*, por lo que la inmovilidad deseada en un primer instante se transfigura en aquello de lo que se huía. De la imposibilidad de conciliar movimiento e inmovilidad en una estructura viva y con posibilidades de sobrevivir al tiempo nacerá el fracaso del poema-cuadro, y con ella todo el sentimiento de impotencia que rodea a la actividad creadora de nuestro autor.

El siguiente tema que deseamos analizar dentro del campo de la Muerte no deja de ser un tanto desconcertante, habida cuenta de su inesperada presencia en este campo: el Amor. En efecto, aunque parezca sorprendente el tema

⁴⁶³ *Gaspard de la Nuit*, p. 238.

del Amor se desarrolla con suma frecuencia en relación directa con el campo temático de la Muerte, por lo que podemos concluir que en el fondo el Amor no es más que uno de los temas que integran dicho campo. Michael Walter Freeman ha mostrado con habilidad cómo el Amor en el *Gaspard* no aparece nunca puro ni feliz⁴⁶⁴; todo amor bertrandiano es en realidad un desamor que engendra nuevos sufrimientos, e incluso, en muchas ocasiones, la Muerte. La serie de falsos amores o de amores no recompensados estudiada por Freeman es concluyente: el amor basado en el mero interés monetario o en la más elemental atracción carnal lo hallamos en *L'office du soir* (pp. 119-120), en *Padre Pugnaccio* (pp. 194-195), en *Le raffiné* (interés en este caso alimenticio, pp. 117-118), en *L'alerte* ("les bandits [...] agaçaient en vain les grasses maritornes", p. 193), en *Henriquez* ("Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles [...] qu'Henriquez, un mois plus tard, donna en échange d'un baiser, à la fille du geôlier de sa prison!", p. 191), en *La cellule* ("il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent, p. 184), o en *Les reîtres* (pp. 168-169); el desamor o amor no correspondido surge en poemas como *Le bel alcalde* (pp. 221-222), *Mme. de Montbazon* (pp. 231-232), *Encore un printemps* ("Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes! s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous", p. 211),

⁴⁶⁴ Cfr. *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961, pp. 41-48.

o en *La sérénade* (pp. 121-122); por último, la muerte en el amor o por causa del amor lo podemos descubrir en el Primer Prefacio (p. 62), en *La salamandre* (pp. 151-152), en *Les deux anges* (pp. 227-228), en *Sur les rochers de Chèvremorte* ("je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants que réchauffaient mon génie!", p. 210), o, de nuevo, en *Mme. de Montbazon*. En definitiva, ni una sola historia amorosa con final feliz (¿un nuevo recuerdo autobiográfico?). Este último texto que acabamos de señalar constituye, de hecho, el ejemplo más acabado de poema construido en torno al tema del amor no correspondido con consumación en la Muerte. Tal vez merezca la pena detenerse brevemente en él:

MADAME DE MONTBAZON

*Mme. de Montbazon était une fois belle créature qui
mourut d'amour, cela pris à la lettre, l'autre siècle, pour
le chevalier de la Rue qui ne l'aimait point.*

Mémoires de Saint-Simon.

La suivante rangea sur la table un vase de fleurs et les flambeaux de cire, dont les reflets moiraient de rouge et de jaune les rideaux de soie bleue au chevet du lit de la malade.

«Crois-tu, Mariette, qu'il viendra? -Oh! dormez, dormez un peu, Madame! -Oui, je dormirai bientôt pour rêver à lui toute l'éternité.»

On entendit quelqu'un monter l'escalier. «Ah! si c'était lui!» murmura la mourante, en souriant, le papillon des tombeaux déjà sur les lèvres.

C'était un petit page qui apportait de la part de la reine, à Mme. la duchesse, des confitures, des biscuits et des élixirs sur un plateau d'argent.

«Ah! il ne vient pas, dit-elle d'une voix défaillante, il ne viendra pas! Mariette, donne-moi une de ces fleurs que je la respire et la baise pour l'amour de lui!»

Alors Mme. de Montbazon, fermant les yeux, demeura immobile. Elle était morte d'amour, rendant son âme dans le parfum d'une jacinthe.⁴⁶⁵

La anécdota de este poema la toma Bertrand de un suceso real referido por Saint-Simon en sus célebres *Memorias*. Nuestro autor, por supuesto, se sirve libremente de la historia de la infortunada Mme. de Montbazon para exponer su teoría desconsoladora del Amor. Nada falta al decorado mortal que Bertrand edifica en torno al fallecimiento de la dama: "les flambeaux de cire", la enfermedad, el animal nocturno ("le papillon des tombeaux"), la negación de la mirada, la inmovilidad y, finalmente, la Muerte. Y en medio de todo ello el dolor y la desesperación como armas destructoras de una vida humana.

⁴⁶⁵ *Gaspard de la Nuit*, pp. 231-232.

Aparte de los cinco temas que hemos ido analizando en estas últimas páginas, el campo de la Muerte puede igualmente llegar a servirse de diferentes temas pertenecientes en principio a otros campos temáticos y que son reutilizados con una nueva función (¿o no tan nueva?), como ya ocurriera, por cierto, con otros campos, que, como recordará el lector, también compartían diversos temas entre sí. Una vez más el fuego y el ruido jugarán un papel destacado. De este modo, el fuego lo encontramos en el poema que acabamos de transcribir ("les flambeaux de cire, dont les reflets moiraient de rouge et de jaune les rideaux de soie bleue au chevet du lit de la malade", p. 231), o en *La nuit d'après une bataille* ("des lampes sont allumées dans les tentes au chevet des capitaines morts l'épée à la main", p. 236). Es el fuego, así pues, elemento indispensable del velatorio o augurio de una muerte segura y cierta.

El ruido, por su parte, se manifiesta claramente vinculado a la Muerte en poemas como *La citadelle de Wolgast* ("une trompette gémit dans les créneaux comme la trompette du jugement"; "Le lendemain, à midi, sortit de la triple enceinte de pieux qui hérissent la citadelle une barque, longue comme un cercueil, que la ville et la citadelle saluèrent de sept coups de canon", pp. 237-238), o *Le deuxième homme* ("Et la trompette de l'archange sonna d'abîme en abîme, tandis que tout croulait avec un fracas et une ruine immenses", p. 214). En ambos casos hallamos, curiosamente, la misma imagen mñti-

ca de la trompeta del Juicio Final anunciando el ocaso del universo. Porque la función del ruido en relación con el campo temático en el que ahora nos encontramos es precisamente esa: anunciar la aparición de la Muerte, quien, como los seres de la Noche o los marginales, se sirve del estrépito para comunicar su llegada.

De entre los temas compartidos con otros campos destacaríamos la presencia de unos seres de la Noche que resurgen en el campo de la Muerte adoptando un aspecto muy peculiar: los seres de la Noche del campo de la Muerte son, evidentemente, muertos, y, por lo tanto, esqueletos. Las formas óseas y esqueléticas colman las páginas del *Gaspard*, surgiendo en los recodos más inesperados y llegando a trascender, en algunos casos, el tema de los seres nocturnos: las descubrimos en los dibujos del joven recluso de *La cellule* ("les joues osseuses de cette tête de mort", p. 183), en los dedos del fantasma de *Mon bisaïeul* ("ses doigts étaient décharnés", p. 148), en uno de los agresores oníricos de *La chambre gothique* ("le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie", p. 133), en las curiosas cucharas utilizadas por los brujos de *Départ pour le Sabbat* ("chacun d'eux avait pour cuillère l'os de l'avant-bras d'un mort", p. 103), en la cabeza del desdichado monje de *Le capitaine Lazare* ("comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!", p. 91), o en la carcasa revivida del caballo en *Le cheval mort* ("cette carcasse s'envolera, enfourchée par une sorcière qui l'éperonnera de

l'os pointu de son talon, la bise soufflant dans l'orgue de ses flancs caverneux", p. 239). Todas estas apariciones esqueléticas conforman diferentes visiones de la Muerte, de la que son, lógicamente, deudoras.

Sin embargo, la verdadera magnitud del campo temático de la Muerte no hemos de buscarla en la existencia de determinados temas, de una mayor o menor abundancia textual según los casos, con los que Bertrand reitera ante el lector sus inquietudes más íntimas. La auténtica importancia del campo de la Muerte consiste en su capacidad para convertirse en el punto de mira hacia el cual se dirigen los demás campos temáticos, tal y como ya hemos ido señalando en cada capítulo de nuestro estudio del nivel temático.

En realidad, el *Gaspard de la Nuit* ha sido elaborado en su totalidad como una textura temática en la que cada campo se relaciona con los otros (o, al menos, con parte de los otros) a través de diversos temas-bisagra que actúan como pasadizos entre los distintos campos temáticos. Así, por ejemplo, el campo de la Noche queda conectado con el de la marginalidad gracias a la presencia en ambos de varios temas comunes, y en especial los temas del fuego y el ruido; el campo del pasado se vincula al de la marginalidad y al de la Noche mediante el tema de la guerra y el semema [gothique] respectivamente; la imagen del Libro se enlaza con los campos del pasado, de la marginalidad y de la Noche a través de una determinada concepción de la escritura

y de la figuras del Poeta como marginal y alquimista. El único campo que parece quedar algo más aislado (al menos en una primera aproximación) sería el de la Naturaleza, que, no obstante, también tendería sus redes hacia los otros campos, si bien de una manera mucho más subrepticia: sus relaciones con el campo de la marginalidad brotarían del tema de la soledad, mientras que las que establece con el campo del pasado y con la imagen del Libro emergerían del tema del refugio (la lectura ante el hogar de los libros de caballerías así nos lo delata); su parentesco con el campo de la Noche sería todavía más sutil: el tema del fuego, con una transformación sémica evidente, nos serviría de puente entre ambos campos.

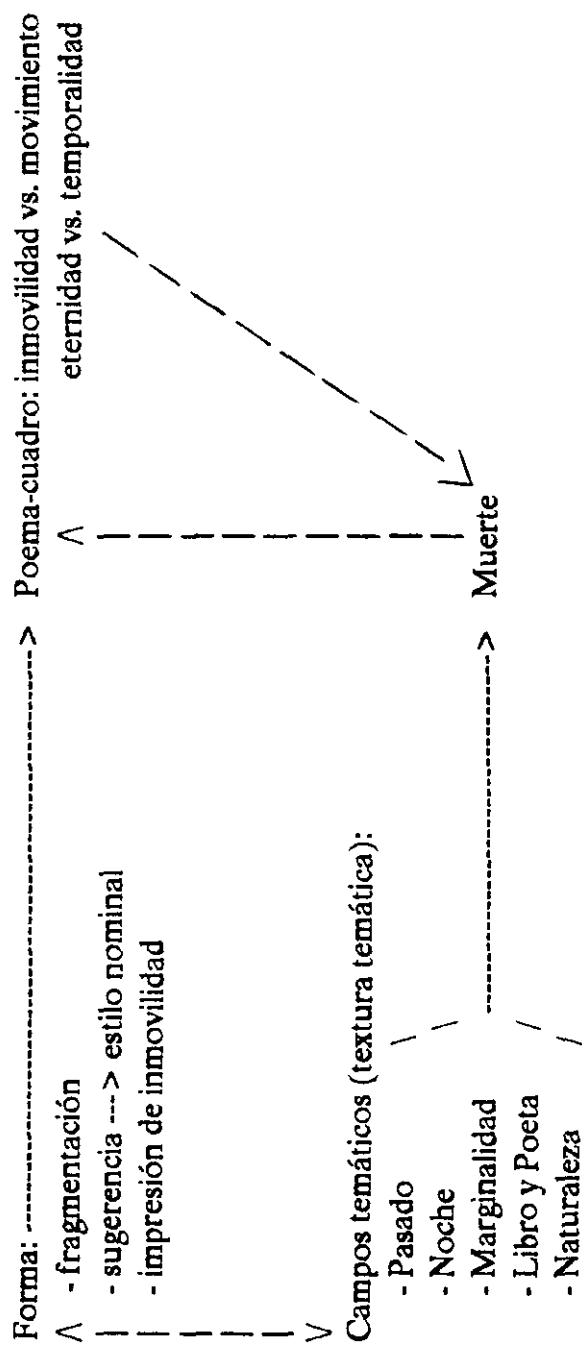
Y todos estos campos se encaminan con paso recto y decidido hacia el campo de Muerte, incluso aquéllos que en un principio parecen haber sido concebidos para escapar de ella. El humor negro, el pintoresquismo agresivo, la violencia encubierta que descubrimos en la ciudad medieval, los temas del fuego, de la guerra, de la soledad, del desierto y del olvido (por citar sólo los más meridianos) van empujando poco a poco a los diferentes campos temáticos hacia el gran abismo de destrucción que culmina con el poema *Le deuxième homme*. El triunfo de la Muerte en el *Gaspard* no se debe a la variedad de sus temas (sin lugar a dudas el campo de la Noche presenta una diversidad de formas e imágenes mucho mayor que el de la Muerte), sino a su constante irrupción (a veces encubierta) en los demás campos, a su lenta, pero segura,

conquista sobre la mayoría de los poemas del volumen, a su aparición tanto directa como indirecta en cada tema, en cada hoja de la obra de Bertrand. Por todo esto, la Muerte es indudablemente el eje en torno al cual gira toda la textura temática de *Gaspard de la Nuit*.

Un último aspecto nos queda por desarrollar antes de dar por concluido nuestro análisis del nivel temático: la conexión que se establece entre éste nivel y el formal. Para ello hemos elaborado un esquema con el que pretendemos aclarar cuáles son los vínculos que unen a ambos niveles y que el lector puede consultar al final de este capítulo (p. 508). En un principio, la primera relación se produce de un modo bastante simple mediante la distribución en compartimentos de los diferentes campos temáticos, compartimentos que, a primera vista, dan la impresión de ser estancos. La sensación de fragmentación y de inmovilidad del nivel formal contribuye a la división del volumen en estos compartimentos, al tiempo que permite la creación del poema-cuadro. Sin embargo, esta primera conexión es del todo superficial, ya que los supuestos compartimentos no permanecen en modo alguno inmóviles, y, sobre todo, no se mantienen aislados. Los campos pertenecientes a la textura temática avanzan, así pues, hacia el campo de la Muerte, rompiéndose de esta manera la falsa sensación de inmovilidad. Curiosamente, nosotros pensamos que es precisamente la dominación de la Muerte sobre los demás campos la que en realidad desencadena todo el desarrollo formal y la búsqueda del poema-cua-

dro como salvación. Por lo tanto, y aunque la Muerte se encuentre en el punto final de nuestro estudio, en realidad nos correspondería situarla en el origen mismo de todo el proceso de escritura. Es la ensoñación bertrandiana del mundo, basada en la creencia de la omnipotencia de la Muerte, la que ocasiona la búsqueda del poema-cuadro⁴⁶⁶. El poema-cuadro parece ser, así pues, la meta de la escritura de nuestro autor, pero, como ya vimos en el capítulo 2.1.3., su propia substancia contradictoria e irresoluble (inmovilidad vs. movimiento; eternidad vs. temporalidad) le impide prosperar como proyecto escritural. De este modo, el movimiento de salvación se convierte en movimiento de ida y vuelta, y, por lo tanto, de destrucción. El origen de la escritura (la Muerte) termina por ser, asimismo, el lugar de llegada; de ahí que el *Gaspard de la Nuit* finalice con un poema tan desesperado como *Le deuxième homme*, de ahí que la impresión de fracaso personal llene todas las páginas del volumen. Y con tan triste conclusión damos por acabado nuestro análisis del nivel temático, aunque no de todo nuestro estudio de la obra de Bertrand, dado que aún nos queda por comprobar si la dinámica destructiva que hemos hallado en los niveles formal y temático se repite en la estructuración analógica. Vamos, pues, a ello.

⁴⁶⁶ Ni que decir tiene que nos estamos refiriendo a un proceso muy probablemente inconsciente, pero no por ello menos auténtico.



3. DEL NIVEL ANALÓGICO AL NIVEL NOÉMICO

Con el análisis que ahora comenzamos de los niveles analógico y noémico, llegamos al último tramo de nuestro recorrido crítico antes de enfrentarnos a la redacción de unas conclusiones finales que puedan darnos las claves de la obra de Bertrand. Estos dos niveles se situarían, a nuestro entender, en el corazón mismo de todo el proceso psicosemántico de la escritura, de tal manera que su estudio supone una postrema mirada en profundidad a los entresijos del texto literario. Y decimos que su posición en el texto ocupa el centro de toda la escritura porque de la ensoñación analógica del mundo (a menudo inconsciente), marcada por la presencia de unos determinados catalizadores psicosensores de la percepción, surge en realidad todo el universo temático. Origen, pues, de la creación literaria, pero, al mismo tiempo, punto final de todo análisis crítico, que no puede ir sino de la epidermis al interior, de lo más superficial a lo más hondo. Si bien es verdad que, sin ningún género de dudas, toda concepción estética (y por lo tanto formal) halla su fuente originaria en una percepción analógica de la realidad y no al revés, no es menos cierto, sin embargo (al menos para nosotros), que la crítica literaria debe realizar el recorrido inverso, buscando primero lo más evidente, aquello que,

por su superficialidad, puede ser descrito con una mayor claridad en el comienzo, para ir después hacia el núcleo escritural en un viaje al corazón de las tinieblas.

Así pues, pensamos que la justificación última, tanto de la estética de un autor como de toda su ensoñación temática del universo, ha de encontrar su razón de ser en la percepción analógica de la realidad que el autor en cuestión tenga, percepción que, según los casos, puede llegar a confirmar los datos hallados en el análisis temático-formal o que, en ocasiones, puede dirigir la obra literaria en una dirección opuesta a la mostrada en la epidermis del texto. Una obra puede, en efecto, pretender significar una cosa desde una conciencia ideológica y significar otra muy distinta desde la interioridad analógica, tal y como sucede, por ejemplo, con la obra de Zola, en donde descubrimos un pensamiento socialista apriorístico (de ahí la condena sufrida por este autor durante tantos y tantos años por parte de la Iglesia, así como la repulsa de toda la derecha europea), mezclado con una ensoñación analógica del pueblo basada en un mesianismo cristiano que escapa por completo a cualquier tipo de materialismo marxista. Nuestro objetivo en este capítulo de nuestra tesis será, por lo tanto, verificar en el *Gaspard de la Nuit* hasta qué punto los niveles analógico y noémico confirman o niegan lo ya estudiado en los niveles formal y temático.

Por otra parte, queremos asimismo hacer resaltar, antes de presentar al lector cuál va a ser nuestro método de análisis, que toda estructuración analógica brota en realidad del desarrollo en metáforas, comparaciones, metonimias o cualquier otro tipo de tropo⁴⁶⁷ de un tema determinado, de tal modo que en el fondo la estructuración analógica ha de encontrar necesariamente ciertas similitudes con la estructuración temática. La analogía necesita de la presencia de un fundamento en el que encarnarse, y ese fundamento será el tema. Sin embargo, no todos los temas llegan a generar analogías, y los que las generan no lo hacen en igual cantidad ni con igual intensidad. Así, por ejemplo, en el *Gaspard* los temas de la luz, del agua y del ruido engendrarán múltiples y variadas analogías, mientras que el tema de la catedral se limita a hacer escasas apariciones y, con frecuencia, vinculado al tema de la luz. La primacía de ciertos temas dentro de la estructuración analógica también tiene, por su puesto, su oportuna significación.

Sin duda alguna al lector no le extrañará que nuestro método de análisis de la estructuración analógica salga directamente de una obra reciente de nuestro director de tesis, el Dr. Javier Del Prado, obra titulada *Teoría y práctica de la función poética* (Madrid: Cátedra, 1.993). En esta obra, entre

⁴⁶⁷ Por analogía entendemos, así pues, cualquier tipo de relación semántica de equivalencia, ya sea debida a la identidad total (metáfora), a la semejanza (comparación), o a la contigüidad (metonimia), entre dos elementos, uno figurado (el elemento analogizante) y otro real (el analogizado). En Bertrand, por cierto, la figura dominante no es la metáfora, sino la comparación, lo que, en nuestra opinión, no tiene importancia alguna en la exposición ni en la trascendencia de la estructuración analógica.

otras cosas, Del Prado asienta las bases de lo que ha de ser el estudio de la estructuración metafórica del texto poético⁴⁶⁸, estudio que surge de una concepción perfectamente delimitada de la metáfora y de la estructuración metafórica. Para Javier Del Prado, la estructura metafórica del texto no es nunca redundante, con lo que, una vez más, se opone a las tesis sobre la redundancia de Jakobson:

la estructura metafórica del texto no es redundante -Jakobson-, o no es sólo redundante; existe en ella una dinamicidad, una progresión semántica en la que se instalan la creación, la abolición o la deriva referenciales.⁴⁶⁹

Damos así con la primera de las características de la estructura metafórica del texto: su dinamicidad. Precisamente por este carácter dinámico del texto poético, texto que avanza, al igual que el narrativo, en busca de una significación, el nombre de estructura metafórica (organización estática de las diversas metáforas del texto) se verá sustituido al final de la exposición metodológica por el de estructuración (organización, ahora sí, dinámica). Lo realmente importante para Javier Del Prado (y, por supuesto, para nosotros) no es la

⁴⁶⁸ Frente al término, mucho más preciso, de "estructuración metafórica", del que se sirve Javier Del Prado, nosotros hemos preferido utilizar la expresión "estructuración analógica", más general, pero también más acertada en el caso de Bertrand, habida cuenta de la escasa presencia de metáforas y del predominio de la comparación como figura analógica en el *Gaspard*.

⁴⁶⁹ *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1.993, p. 307.

reiteración en una obra determinada de unos catalizadores psicosensoriales establecidos, o de ciertos modelos analógicos, sino el progreso semántico que se produce en cada supuesta redundancia, con la introducción a cada paso de nuevos semas significantes.

El segundo gran rasgo de la estructuración metafórica tal y como ha sido concebida por Javier Del Prado es la imposibilidad de aislar la metáfora del su contexto metafórico. Veamos cómo se expresa al respecto Del Prado:

Una metáfora nunca se presenta aislada en un texto; se integra siempre en un contexto metafórico que justifica y evidencia su origen -una manera de ensoñar el mundo o, simplemente, de aprehenderlo- y su significado, en el interior de un código cultural. Aislarla para llevar a cabo su estudio (práctica habitual en todas las retóricas tradicionales y en todas las lecturas de signo racionalista) sólo puede justificarse si la intención del crítico no está ligada al acto de lectura, si se encierra en el interior de una operación técnica que sólo pretende desmontar un mecanismo para ver su funcionamiento, aunque éste, cuando está desmontado, siga ocultando el elemento que le da vida significativa, o porque piensa que la metáfora es ornamento adjetivo que se podría eliminar -una belleza añadida, una explicación didáctica.⁴⁷⁰

Aislar una metáfora de las otras que brotan en las páginas de un texto significa mutilarla, privarla de su verdadero sentido, sentido que sólo puede surgir

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 308.

dentro de la estructuración (dinámica) de dicho texto. Una metáfora sola nada dice; es dentro de su contexto en donde cobra nueva vida y vigor, apoyándose en las otras para avanzar o, a veces, para contradecirlas.

El tercer atributo de la metáfora sería la ilegitimidad de su traducción. Frente a cierta crítica "pedagógica" que fundamenta sus análisis en la burda traducción del proceso metafórico⁴⁷¹, Del Prado defiende el carácter complejo e intraducible de la metáfora:

La traducción no es posible, ni lícita, cuando la metáfora afecta a la función semántica de la escritura, es decir, cuando se instala en ella una tensión referencial, en presencia de un desajuste entre el semema que el escritor *tiene que emplear* y el referente que aquél *pretende designar* (porque, como se dice, «le faltan las palabras»).⁴⁷²

⁴⁷¹ De todos es conocida la traducción semántica realizada en las escuelas e institutos de nuestro país de la metáfora "labios de rubí". Los labios son el elemento metaforizado, el rubí, el elemento metaforizante, y el sema común que nos permite unir a ambos sería el color rojo. Así, "labios de rubí" significa para varias generaciones de escolares españoles "tus labios son tan rojos como el rubí". La trivialidad de la metáfora en cuestión permite su rápida traducción, pero dentro de un texto poético de una cierta complejidad no hay lugar para las trivialidades pedagógicas: esta metáfora sólo podría cobrar sentido dentro de una estructuración en la que el tema de los labios apareciese metaforizado a través de distintas metáforas (y por lo tanto, a través de diferentes semas que progresarían hacia un significado último), o en una estructuración que privilegiase los catalizadores minerales (el rubí) o de color (el rojo). Sólo dentro de tal contexto tendría sentido la metáfora "labios de rubí"; en caso contrario, aislada e inerte, su importancia no podrá ser más que la propia de una cursilada cuya función es ahuyentar a los jóvenes del estudio de la poesía.

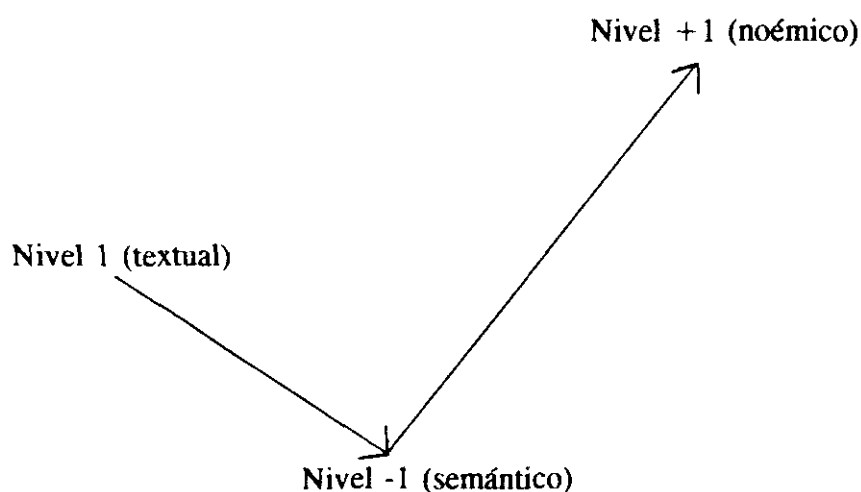
⁴⁷² *Ibidem*, p. 311.

Si la poesía era, como vimos en el capítulo 1.1.2. de esta tesis, la expresión de lo inefable, ¿cómo puede ahora el crítico traducir sin inmutarse lo inefable con otras palabras que no son ya las del Poeta? Con esto no pretendemos defender, bajo ningún concepto, que el crítico deba renunciar a comprender aquello que el Poeta quiere decirnos; el crítico ha de tener la voluntad, diríamos incluso la obligación, de aproximarse al texto poético para comprenderlo, si bien esta comprensión de la poesía no podrá llevarse a cabo a través de una simple traducción, sino más bien mediante el análisis semántico de una estructura dinámica que avanza dentro de un contexto y hacia un fin; en busca, en definitiva, de un significado.

El análisis de la estructuración metafórica de un texto poético ha de detenerse en los tres niveles isotópicos que componen todo proceso analógico. En efecto, Javier Del Prado ha mostrado con claridad la existencia de tres niveles operativos dentro de la topografía metafórica: el nivel -1 (la infraestructura psicosensores); el nivel 1 (la estructura lingüística y genérica); y el nivel +1 (la superestructura noémica o conceptual). El nivel 1 recibe también, por parte de Del Prado, el nombre de *nivel textual*; el nivel -1 sería el *nivel hiponagógico* (dado que remite a las profundidades del yo); y el nivel +1, el *nivel hiperanagógico* (cuyas instancias se situarían en las alturas supraideológicas)⁴⁷³. El proceso analítico partiría del nivel 1, en el que instalaría un

⁴⁷³ Cfr. *Ibidem*, pp. 325-327.

tema o semema central del texto, como veremos, con dirección hacia el nivel -1, aquél en el que se hallan los semas pertinentes de la ensoñación psíquica y metafórica. El último paso preciso en todo análisis temático-estructural de la poesía nos llevaría hacia el nivel noémico (nivel +1), es decir, hacia una exégesis conceptual de los semas psico-sensoriales del nivel -1, hacia una conversión de los elementos temáticos en elementos noémicos. El desarrollo del análisis es indicado por Del Prado mediante un esquema que muestra el doble movimiento analítico, primero en horizontal (el avance textual) y segundo en vertical (la profundización en el nivel -1 y el posterior alzamiento hacia el nivel +1):



Por lo que respecta a nuestro estudio de la estructuración analógica del *Gaspard de la Nuit*, el procedimiento que hemos seguido se aproxima, con alguna variante, al llevado a cabo por Javier Del Prado para *Sombra del Pa-*

raiso de Vicente Aleixandre. Nuestro primer designio fue la búsqueda de un centro temático en torno del cual se organizase toda la estructuración analógica. El hallazgo de un centro temático estructurante es, como indica Del Prado, una condición previa indispensable para el inicio del análisis analógico, ya que en todo texto poético tiene que existir un semema capaz de agrupar en su interior la mayor cantidad posible de substancia sémica. Veamos cómo formula Del Prado esta condición:

En una estructuración metafórica, como en una estructuración actancial, el centro lo debe ocupar aquel semema capaz de integrar en su dinámica analogizante la mayor cantidad de substancia semántica.⁴⁷⁴

Si en *Sombra del Paraíso* el centro semántico era el tema del mar, pensamos que en *Gaspard de la Nuit* ese centro no es otro que el tema de la luz, lo cual no debe extrañarnos en modo alguno, dado que su papel dentro de la estructuración temática fue fundamental tanto en el campo de la Noche (campo que tenía en su haber la mayor cantidad de materia temática, como recordará el lector) como en el de la marginalidad.

Alrededor del tema de la luz se estructurarán metonímicamente nuevos temas con competencias analógicas. Estos temas se ensamblarán al tema de la

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 344.

luz gracias a la existencia de bisagras sémicas que permiten el paso de un tema a otro; será una de nuestras metas principales encontrar los componentes sémicos que facultan a la luz su transformación en agua, en ruido, en movimiento, o en tiempo.

Posteriormente cada uno de los sememas analogizantes surgidos del tema de la luz tendrán un desarrollo más o menos independiente según los casos, desplegándose en cada uno de ellos toda una serie de rasgos sémicos particulares, en ocasiones coincidentes con los otros sememas, si bien lo más habitual será una cierta autonomía en las conclusiones de cada semema. Fijar los semas de cada semema (incluido el tema de la luz) será el siguiente paso de nuestro análisis. Por último, veremos cómo los diferentes semas confluyen en uno o varios noemas, con lo que habremos dado un salto cualitativo indispensable al pasar de lo sémico a lo conceptual. Nuestro análisis se verá completado con un esquema en el que pretendemos mostrar el avance tanto horizontal como vertical del tema de la luz y su conversión en noema(s).

Un último capítulo, en el que intentaremos situar el *Gaspard de la Nuit* en la Historia, completará nuestro estudio y con él esta tesis. Ya indicamos en la introducción inicial nuestro afán (y el de todo el tematismo estructural) por alcanzar la resolución final del hecho literario en la Historia, y, por lo tanto, en la Vida. Todo texto literario tiene su razón de ser en un contexto histórico

y social en el que se genera y al que está vinculado, sin que ello signifique que la Literatura germine sin libertad o que se halle determinada por la Historia. Nuestro interés en este tramo final de la tesis se centrará en establecer hasta qué punto la concepción artística de Bertrand y su particular ensoñación del mundo encuentra su justificación última en una determinada noción de la temporalidad común a todo el Romanticismo. Para ello nos detendremos muy brevemente en aquellas obras románticas que presentan algún tipo de semejanza o nexo (aunque sea indirecto) con el *Gaspard de la Nuit* (especialmente en lo referente a la temporalidad), a fin de establecer la inclusión de nuestro autor en una Historia colectiva, pero también su singularidad con respecto a los otros autores del período romántico. Comencemos ya, sin más dilación, nuestro análisis de la estructuración analógica del *Gaspard de la Nuit*.

3.1. LA ESTRUCTURACIÓN ANALÓGICA

A fin de realizar con mayor efectividad el examen de las distintas comparaciones y metáforas que constituyen la substancia analógica del *Gaspard*, hemos creído conveniente dividir nuestro estudio de la estructuración analógica en tres subapartados: en primer lugar, haremos un análisis de las analogías que surgen en torno al tema de la luz y del fuego, tanto de los diferentes catalizadores y referentes analógicos luminosos e ígneos como de la acción última provocada por dicho tema; en segundo término, nos detendremos en el estudio de los diferentes temas que se manifiestan en un principio como metonimias del tema de la luz, pero que posteriormente tienen un desarrollo independiente; por último, veremos cuáles son las bisagras sémicas que permiten la unión entre los diferentes temas analogizados y cuáles son los semas finales de cada tema.

A. Las analogías del tema de la luz

El tema de la luz presenta una variedad de referentes realmente asombrosa, tal y como vamos a ver a continuación. Cinco son los referentes del tema de la luz que hemos hallado en nuestro examen crítico, referentes que pueden

aparecer bien como elemento analogizante o como elemento analogizado (descubrimos así un doble movimiento: por un lado, las analogías de la luz; por otro, la luz como analogía de ...). Los cinco referentes en cuestión son: 1) un referente arquitectónico; 2) un referente acuático; 3) un referente cósmico; 4) un referente vegetal y animal; y 5) un referente textil. Veamos cada uno de ellos con más detalle⁴⁷⁵.

El referente arquitectónico se manifiesta en tres analogías:

la maison lumineuse⁴⁷⁶

La place Royal est, ce soir, aux falots, claire comme une chapelle!⁴⁷⁷

le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique,
un grelot d'or en branle à son bonnet pointu!⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Algunas de las analogías pueden tener más de un referente, por lo que, lógicamente, tendrán que aparecer en más de un apartado. Pedimos disculpas al lector por una redundancia que creemos, sin embargo, inevitable.

⁴⁷⁶ *Le falot*, p. 113.

⁴⁷⁷ *Le raffiné*, p. 117.

⁴⁷⁸ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243.

Los dos primeras analogías ilustran claramente el tema de la habitabilidad del fuego, ya estudiado en el capítulo 2.2.2. de esta tesis. La tercera presenta una estructura un tanto más compleja. En ella volvemos a hallar el referente arquitectónico, aunque no referido expresamente a la luz. No obstante, la analogía arquitectónica se combina con otra luminosa, representada en este caso por la luna, que sobre el campanario de la iglesia se asemeja al cascabel del gorro de un bufón. De este modo, la analogía queda contaminada por un referente luminoso indirecto, de ahí que incluyamos esta comparación en este apartado. De las tres analogías ahora estudiadas la más aséptica es la segunda ("claire como une chapelle"). La primera termina al final del poema con la combustión de la casa luminosa, mientras que la tercera nos remite al espacio de la locura.

El referente acuático aparece en siete analogías:

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de
vers luisants les collines, les prés et les bois.⁴⁷⁹

leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ *Le fou*, p. 137.

⁴⁸⁰ *L'heure du Sabbat*, p. 153.

ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.⁴⁸¹

Et la perruque de monsieur le conseiller se mouilla d'une rosée que ne distillaient pas les étoiles.⁴⁸²

à voir s'accider le paysage tranquille d'un coup de vent, d'un rayon de soleil ou d'une ondée de pluie⁴⁸³

ces mélancoliques [...] pleurent en voyant pleurer les étoiles⁴⁸⁴

les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de lune ou dans une goutte de rosée.⁴⁸⁵

Las analogías luminosas con referente acuático nos introducen lo que será uno de los temas metonímicos de la luz: el agua. Seis son los elementos que actúan como bisagras entre ambos temas y que permiten la aparición de las analogías: el rayo de luna, las estrellas y la luciérnaga por parte de la luz, y la lluvia, el llanto y la gota de rocío del lado del agua. La conversión de la

⁴⁸¹ *Le nain*, p. 139.

⁴⁸² *La sérénade*, p. 122.

⁴⁸³ Primer Prefacio, p. 63.

⁴⁸⁴ *La chanson du masque*, p. 197.

⁴⁸⁵ *L'ange et la fée*, p. 223.

luz en agua se produce de modo habitual por una relación metonímica, es decir, por la contigüidad (en algunos casos disyuntiva y en otros causal) que establece Bertrand entre uno y otro tema. Esta unión metonímica, cuya primera consecuencia será el surgimiento del tema del matrimonio entre el fuego y el agua, ya estudiado en nuestro análisis del nivel temático, tiene como resultado último una imprevisible contaminación luminosa de un elemento en principio contrapuesto a la luz, que termina por otorgar a esta última todas las características de la primera (asistimos, así pues, a un ahogamiento en un rayo de luna). La omnipresencia de la luz en el imaginario bertrandiano puede llegar a alcanzar cotas inimaginables.

Las analogías con referente cósmico son quince, alguna de las cuales ya ha sido estudiada en el apartado anterior:

la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent⁴⁸⁶

un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ *La barbe pointue*, p. 93.

⁴⁸⁷ *Le maçon*, p. 90.

les fortifications qui se découpent en étoile⁴⁸⁸

de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu, dans la chapelle des Anges, ne s'éteigne, en étoilant de ses gouttes de cire les heures de vélin et le carreau de velours!⁴⁸⁹

Que de fois j'ai étoilé d'une bougie les grottes souterraines d'Asnières⁴⁹⁰

Et la perruque de monsieur le conseiller se mouilla d'une rosée que ne distillaient pas les étoiles.⁴⁹¹

les ailes frémissantes du temps étoilé⁴⁹²

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 89. Esta analogía supone una prolepsis aminorada de la explosión cósmica final (cfr. la comparación que precede a ésta).

⁴⁸⁹ *La messe de minuit*, p. 125.

⁴⁹⁰ Primer Prefacio, p. 64. Esta analogía nos da pie para mostrar de qué modo el Primer Prefacio constituye no sólo una puesta en abismo temática o formal, tal y como ya vimos en su momento, sino también una puesta en abismo analógica. En efecto, un buen número de las analogías de este Primer Prefacio se van a repetir con mayor o menor parecido en el interior del volumen de poemas. Así, el caballo abandonado y devorado por los cuervos (p. 63) reaparece en *Le cheval mort*; la melodía quejumbrosa del niño (p. 64) surge de nuevo en la imagen del niño que se ahoga de *Les lavandières*; y los tejados puntiagudos como el gorro de un bufón (p. 66) se manifiestan nuevamente en el tejado de la catedral que corona la cabeza de Scarbo en el poema titulado, precisamente, *Scarbo*, perteneciente a las *Pièces détachées*, por citar sólo algunos ejemplos significativos.

⁴⁹¹ *La sérénade*, p. 122.

⁴⁹² *L'ange et la fée*, p. 224.

ces mélancoliques [...] pleurent en voyant pleurer les étoiles⁴⁹³

Déjà la lune elle-même, clignant un oeil, ne luit plus de l'autre que pour éclairer
comme une chandelle flottante ce chien, maigre vagabond, qui lappe l'eau d'un
étang.⁴⁹⁴

la lune vêtue d'une robe vaporeuse comme une blanche fée⁴⁹⁵

la lune courut se cacher derrière les nuées⁴⁹⁶

Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encor-
née.⁴⁹⁷

j'étais plus charmante que la lune⁴⁹⁸

⁴⁹³ *La chanson du masque*, p. 197.

⁴⁹⁴ *Le cheval mort*, p. 240.

⁴⁹⁵ Primera versión de *Le clair de lune*, p. 317. En este poema, la incertidumbre luminosa adquiere excepcionalmente como rasgo sémico lo vaporoso. A pesar de que la presencia de un referente textil establezca una coincidencia con otras analogías del tema de la luz, el tono en esta ocasión es sensiblemente distinto. Por ello, esta comparación queda, hasta cierto punto, aislada dentro del imaginario analógico bertrandiano.

⁴⁹⁶ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁴⁹⁷ *La sérénade*, p. 121.

⁴⁹⁸ *Le bel Alcalde*, p. 222.

la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!⁴⁹⁹

la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée
d'abeille d'or!⁵⁰⁰

El referente cósmico presenta varias funciones: por un lado, hallamos en él el contraste entre el brillo de las estrellas y la oscuridad del firmamento como sustento de la analogía cósmica; por otro, el astro aparece ligado al incendio o a la quemadura: la luz surge, así pues, como agresión luminosa; en un tercer caso, la estrella se convierte en metonimia causal del agua; por último, las dos analogías finales encierran en su interior un nuevo referente de carácter metálico que nos remiten hacia un nuevo tema, el tema de la riqueza: en efecto, la doble comparación que sufre la luna con un carolus de oro y con un escudo de plata permite el tránsito del tema de la luz hacia el tema de la riqueza dentro de las analogías minerales que veremos más adelante.

Otras cuatro analogías contienen un referente animal o vegetal:

⁴⁹⁹ *Le clair de lune*, p. 141.

⁵⁰⁰ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243.

la terre, -murmurai-je à la nuit, -est un calice embaumé dont le pistil et les étamines
sont la lune et les étoiles!⁵⁰¹

les chandelles champignonnaient dans la fumée⁵⁰²

Et les jeunes filles [...] ont cru voir dans les prairies des rayons aériens voltiger
comme des papillons de fleur en fleur.⁵⁰³

une bannière d'azur semée d'abeille d'or!⁵⁰⁴

La cuádruple analogía animal-vegetal parece introducir elementos positivos en la ensoñación del tema de la luz: la ligereza, la fragilidad, la belleza y la exuberancia luminosa son los cuatro semas que se muestran en estas analogías que ahora estudiamos. Ya hemos visto de qué manera la cuarta analogía nos remite a un referente cósmico en el que el contraste entre la fragilidad de la luz y la oscuridad universal se convierte en el armazón de la analogía. En la segunda, volvemos a hallar el mismo carácter antitético, en esta oportunidad entre las luces y el humo, aunque desprovisto del sema de la

⁵⁰¹ *La chambre gothique*, p. 133.

⁵⁰² *Départ pour le Sabbat*, p. 103.

⁵⁰³ *Les lavandières*, p. 324.

⁵⁰⁴ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243.

ligereza; en ambos casos, no obstante, el contraste entre la profusión luminosa y la oscuridad juega un papel determinante en la creación de un ambiente ciertamente inquietante. La primera analogía, en donde también encontramos un referente cósmico, ya no como elemento analogizante sino como elemento analogizado, redonda en la fragilidad luminosa, ahora extensible a la tierra entera, metaforizada bajo la forma de una flor. La fragilidad de la luz no se ve contrastada en esta ocasión con una oscuridad explícita, si bien la continuación del poema, con la aparición de toda una serie de monstruos nocturnos, podría entenderse como un sumergimiento en la oscuridad del sueño, y por lo tanto como una confirmación del desasosiego que nace de la debilidad de la luz frente al poder de la oscuridad. La tercera analogía repite los temas de fragilidad y ligereza a través de la imagen de la mariposa. No obstante, el verbo "voltiger" nos introduce un nuevo tema de connotaciones negativas: el tema del movimiento circular, que analizaremos unas páginas más adelante. Por lo tanto, la fragilidad luminosa, que en principio presentaba un carácter positivo, acaba por verse infectada del mismo impulso negativo que hallamos en los otros referentes.

Un último referente sería el textil, en el que hallamos una sola analogía:

elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule,
par-dessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.⁵⁰⁵

La tela de araña como metáfora luminosa, en la que de nuevo el sema será la fragilidad y la incertidumbre, se completa con una segunda metáfora de referente textil, en donde la luz se ve sustituida por la oscuridad total. La fragilidad del tejido luminoso termina por convertirse en un encaje de negra.

Lo más interesante de este recorrido referencial que lleva a cabo el tema de la luz es su omnipresencia dentro del imaginario bertrandiano. La luz parece alcanzarlo todo, tocarlo todo, contaminarlo todo en su impulso ubicuo con sus semas destructivos.

Tras el análisis de los referentes directos de la luz, cuyas variedad y riqueza han resultado impresionantes, nos queda ahora examinar cuáles son los efectos de la luz, de los que surgirán dos nuevos componentes analógicos: el contraste con la oscuridad y la combustión.

El contraste de la luz con la oscuridad es permanente dentro de las páginas del *Gaspard*, como muy bien sabe el lector por el análisis realizado del

⁵⁰⁵ *Le nain*, p. 140.

nivel temático. Veamos ahora cómo se establece ese mismo contraste dentro del nivel analógico. La primera posibilidad que hallamos es la presencia de una luz incierta:

la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent⁵⁰⁶

Déjà la lune elle-même, clignant un oeil, ne luit plus de l'autre que pour éclairer comme une chandelle flottante ce chien, maigre vagabond, qui lappe l'eau d'un étang.⁵⁰⁷

la lune vêtue d'une robe vaporeuse comme une blanche fée⁵⁰⁸

déjà dans l'épaisseur des halliers, qu'éclaire à peine l'oeil phosphorique du chat sauvage⁵⁰⁹

la livide toile d'araignée du crépuscule⁵¹⁰

⁵⁰⁶ *La barbe pointue*, p. 93.

⁵⁰⁷ *Le cheval mort*, p. 240.

⁵⁰⁸ Primera versión de *Le clair de lune*, p. 317.

⁵⁰⁹ *L'heure du Sabbat*, p. 153.

⁵¹⁰ *Le nain*, p. 140.

la lune courut se cacher derrière les nuées⁵¹¹

je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux⁵¹²

Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encornée.⁵¹³

La fragilidad luminosa puede llegar a transformarse en oscuridad total, tal y como sucede en la metáfora siguiente:

par-dessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.⁵¹⁴

Esta imagen de la ciudad medieval analogizada como un encaje de oscuridad encuentra una correspondencia en otra metáfora de gran parecido, si bien en este segundo lance el elemento luminoso no está presente, al menos de una manera manifiesta:

⁵¹¹ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁵¹² *La chambre gothique*, p. 133.

⁵¹³ *La sérénade*, p. 121.

⁵¹⁴ *Le nain*, p. 140.

Jehan descendit vers la ville dentelée, à l'horizon, de clochers, de tours, d'aiguilles et de gibets.⁵¹⁵

En el primer caso, el encaje estaba formado por unos campanarios góticos sumidos en la oscuridad, mientras que, en esta segunda ocasión, el encaje de la ciudad viene dado de nuevo por los campanarios, pero también por las torres y por las horcas. De este modo, el semema [noir] de la primera metáfora parece haber sido sustituido por el semema [gibet] en la segunda, por lo que podemos pensar que en el imaginario bertrandiano [gibet] contiene implícitamente algún tipo de negrura. La luz incierta termina por adquirir un movimiento interno que la conduce hacia la oscuridad total, y de ahí a la Muerte.

El segundo efecto de la luz es, si cabe, aún más devastador. Frente al caso anterior, en el que la fragilidad de la luz suscitaba un dominio inevitable de la oscuridad, en esta oportunidad la luz no aparece ya como defecto, sino en exceso. Si la luz incierta finalizaba en el triunfo de la Noche, el exceso luminoso nos llevará hacia la combustión. Dos posibilidades analógicas se nos presentan ahora: el incendio (a veces sustituido por el relámpago o la llama) y la consumación ígnea. Veamos la primera circunstancia:

⁵¹⁵ *Jacques-les-Andelys*, p. 321.

une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre⁵¹⁶

tu demeures sourd au bruit de mon sifflet, et aveugle à la lueur de l'incendie?⁵¹⁷

«Le diable te tenaille, sorcière, m'écriai-je, crachant plus de feu qu'un serpent
d'artifice.»⁵¹⁸

un nuage de poussière qu'enflammait le soleil⁵¹⁹

La Posada, un paon sur son toit, allumait ses vitres à l'incendie lointain du soleil
couchant, et le sentier serpentait lumineux dans la montagne.⁵²⁰

un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans
l'azur.⁵²¹

⁵¹⁶ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁵¹⁷ *La salamandre*, p. 151.

⁵¹⁸ *Le falot*, p. 114. El lector recordará, sin duda, que en este mismo poema se encontraba una metáfora de la luz bien distinta: la "maison lumineuse". La casa de luz desemboca en una nueva imagen en la que la combustión destruye finalmente el espacio habitable.

⁵¹⁹ *Les muletiers*, p. 187.

⁵²⁰ *L'alerte*, p. 192.

⁵²¹ *Le maçon*, p. 90.

les couleuvrines dardent leurs langues de feu⁵²²

Non, Dieu, éclair qui flamboie dans le triangle symbolique, n'est point le chiffre
tracé sur les lèvres de la sagesse humaine!⁵²³

qui s'épouvante de l'éclair comme de la lampe du chasseur des mines.⁵²⁴

Petit Jean friture que j'ensevelirai, blanc d'un linceul de farine, dans l'huile enflam-
mée de la poêle!⁵²⁵

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les
murailles de la gothique église⁵²⁶

je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clo-
cher⁵²⁷

⁵²² *La citadelle de Mollgast*, p. 328.

⁵²³ *A M. David, statuaire*, p. 245.

⁵²⁴ *La pluie*, p. 225.

⁵²⁵ *Jean des Tilles*, p. 205.

⁵²⁶ *La ronde sous la cloche*, p. 144.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 144.

l'oeil phosphorique du chat sauvage⁵²⁸

«Savez-vous, mes chats-huants, ce qui fait la lune si claire?» –«Non!» –«Les cornes de
cocu qu'on y brûle.»⁵²⁹

Vos bottes fument.⁵³⁰

le vitrage d'or flamboie⁵³¹

La cheminée était rouge de braise⁵³²

aux toits vermoulus et fumeux⁵³³

⁵²⁸ *L'heure du Sabbat*, p. 153.

⁵²⁹ *Les gueux de nuit*, p. 111. Esta analogía se configura como una admirable unión de luz intensa, combustión y ruido en una sola imagen. Sin embargo, lo realmente interesante, al menos para nosotros, es la reutilización de la imagen de los cuernos de la luna, ya empleada en otro poema ("La lune encornée", en *La sérénade*, p. 121) con una función distinta, incluso contrapuesta. La primera imagen de los cuernos de la luna nos permitía crear una analogía en torno a la luz incierta opuesta a la oscuridad de la noche, mientras que en este segundo caso que ahora analizamos hallamos una luz intensa que finaliza en combustión. De este modo, la posibilidad de usar una sola imagen con funciones diferentes da la impresión de poder producir dentro de la obra bertrandiana unos brillantes resultados.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 112. El humo que echan las botas, metáfora lexicalizada hábilmente transformada por Bertrand, representa, por una parte, una analepsis de la hoguera presente a lo largo de todo el poema, y, por otra, una prolepsis del humo que sale de los arcabuces recién disparados.

⁵³¹ *Harlem*, p. 87.

⁵³² *Départ pour le Sabbat*, p. 103.

⁵³³ *Le capitaine Lazare*, p. 91.

L'incendie, qui n'était d'abord qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière, fut bientôt un diable à quatre⁵³⁴

Et moi, les yeux sur la braise ardente, j'y verrais des cathédrales gothiques briller de la clarté rouge des incendies⁵³⁵

Quel plaisir, le soir, de feuilleter, sous le manteau de la cheminée flambante et parfumée d'une bourrée de genièvre, les preux et les moines des chroniques⁵³⁶

La luz intensa puede llegar a provocar, aparte de la combustión, la mutilación visual de aquél que la sufre, la ceguera:

[les] mouchérons aveuglés par le soleil couchant!⁵³⁷

tu demeures [...] aveugle à la lueur de l'incendie?⁵³⁸

⁵³⁴ *La tour de Nesle*, p. 115. Nueva metáfora lexicalizada reutilizada por Bertrand. El uso de metáforas lexicalizadas con una función sémica subversora es una de las características más destacables del nivel analógico del *Gaspard*, tal y como vamos viendo hasta estos instantes.

⁵³⁵ *Ma chaumière* (primera versión), p. 323.

⁵³⁶ *Ma chaumière*, pp. 203-204.

⁵³⁷ *Scarbo*, p. 135.

⁵³⁸ *La salamandre*, p. 151.

Dentro de todas estas analogías de la combustión sólo podemos encontrar dos de signo positivo, y ambas toman a la chimenea como elemento analógico: la visión artística en el incendio de la chimenea y la chimenea como abrigo llameante⁵³⁹. Esta última metáfora se construye en oposición a una segunda analogía con referente vegetal, en donde hallamos como tema el frío: "quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées" (p. 203)⁵⁴⁰. Tal vez por ello, la aparición de la analogía ígnea adquiriera un sentido positivo. Las demás analogías, desde el latigazo de agua y luz hasta las llamas del purgatorio y del infierno, giran en su totalidad alrededor de la imagen del incendio destructor, acompañado con frecuencia de un intenso pavor. Incluso la metáfora, de claro recuerdo mítico, con la que aparece representado Dios (Dios como relámpago) obtiene un sesgo negativo, al verse alcanzada por la negación de la frase.

Existe, sin embargo, una imagen de la luz excesiva (desprovista, eso sí, de combustión) que tal vez pueda tener una significación positiva. Nos referimos a una comparación del poema *La chanson du masque* que pasamos a

⁵³⁹ Junto a esta imagen del fuego como amparo, surge en este mismo poema una nueva imagen protectora: "Ma chaumière aurait, l'été, la feuillée des bois pour parasol" (p. 203). La ensoñación benéfica de la Naturaleza de este sexto libro va a generar necesariamente toda una serie de imágenes positivas, entre las cuales no podía faltar el fuego.

⁵⁴⁰ Hay una segunda imagen que toma como tema el frío: "une barbe blanche de givre", en *La poterne du Louvre* (p. 162). El frío contrapuesto al fuego tiene una presencia más que efectiva en el *Gaspard*, como ya vimos en nuestro análisis del nivel temático, por lo no es de extrañar que resurja ahora en el nivel analógico.

transcribir a continuación: "à la splendeur magique des girandoles de cette nuit rieuse comme le jour" (p. 196). En efecto, el esplendor luminoso es calificado como mágico, al tiempo que la noche iluminada aparece risueña; todo parece indicar que en este caso el exceso de luz es beneficioso, si bien tampoco debemos ignorar que la diégesis poética nos sitúa el poema dentro del espacio temático de una marginalidad desesperada ("Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre", p. 197). ¿Es acaso esa desesperación la que permite a la noche iluminada y al exceso de luz transformarse en algo benéfico, ante la imposibilidad de perder ya nada? Dejaremos que el lector saque sus propias conclusiones al respecto.

Toda combustión tiene un primer instante de cremación y un segundo en el que el fuego acaba por extinguirse. Este segundo momento engendra en el *Gaspard* toda una serie de analogías en torno a las imágenes de la cera que se consume, a la de las cenizas y, finalmente, a la de la luz que se apaga:

son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait
comme la cire d'un lumignon, -et soudain il s'éteignait.⁵⁴¹

ne remuons pas une cendre encore inassoupie!⁵⁴²

⁵⁴¹ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 244.

⁵⁴² Primer Prefacio, p. 62.

ton petit oeil gris, qui fume comme un lampion mal éteint.⁵⁴³

Les branches de sarment étaient consumées, la flamme se traîna sur la braise en jetant son adieu à la crémaillère⁵⁴⁴

chante-moi ta chanson de chaque soir dans ta logette de cendre et de suie⁵⁴⁵

de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu, dans la chapelle des Anges, ne s'éteigne⁵⁴⁶

et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît [...] dans la cendre de mes illusions!⁵⁴⁷

la citadelle éteint ses soixante bouches à feu⁵⁴⁸

⁵⁴³ *L'écolier de Leyde*, p. 315. El humo, que, como recordará el lector, fue empleado como imagen de la combustión, reaparece aquí dentro de la consumición del fuego. Asistimos, así pues, a un nuevo ejemplo de reutilización de una imagen en el *Gaspard*. No obstante, en esta analogía, al igual que en la anterior, la combustión subsiste aún.

⁵⁴⁴ *La salamandre*, p. 152.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 151. La "maison lumineuse" de *Le falot* aparece convertida aquí en una casa de cenizas, con una clara subversión del tema de la luz.

⁵⁴⁶ *La messe de minuit*, p. 125.

⁵⁴⁷ Primer Prefacio, pp. 75-76.

⁵⁴⁸ *La citadelle de Wolgast*, p. 237.

Les rayons s'éteignirent soudain sur les prairies et dans l'Armaçon⁵⁴⁹

De la misma manera que la luz incierta concluía su camino bajo el poder de la oscuridad, la combustión no consigue vencer a la Noche, razón por la cual ambas acciones se presentan parejas en su conclusión, con la sola diferencia del rastro de cenizas dejado por esta última.

El tema de la luz se presenta, así pues, bajo dos semas principales, semas que en parte se contraponen, pero que, en definitiva, terminan por reunirse: la fragilidad luminosa abocada hacia la oscuridad y la combustión ígnea con final en la consumición y en las cenizas.

B. Temas metonímicos del tema de la luz

El nivel analógico del *Gaspard de la Nuit* no se acaba, ni mucho menos, en las analogías surgidas en torno al tema de la luz. Junto a este tema, es posible descubrir otros cinco que en un primer momento parecen comportarse como metonimias de la luz para después adquirir un desarrollo independiente con unos semas propios y autónomos. Estos cinco temas son: 1) la riqueza; 2) el agua; 3) el ruido; 4) el tiempo; y 5) el movimiento. Centremos nuestro

⁵⁴⁹ *Les lavandières*, p. 324.

análisis en cada uno de ellos, empezando por el más próximo en la relación metonímica al tema de la luz: el tema de la riqueza.

B.1. El tema de la riqueza: las analogías minerales y metálicas

La analogías minerales aparecen en el *Gaspard* directamente unidas al tema de la luz gracias a tres analogías que ya hemos examinado en el apartado anterior y que actúan como bisagras sémicas. Estas tres analogías son:

le vitrage d'or flamboie⁵⁵⁰

la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!⁵⁵¹

la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeille d'or!⁵⁵²

Esta relación entre el tema de la riqueza y el tema de la luz tiene un carácter totalmente natural y lógico, habida cuenta de que toda moneda, toda piedra preciosa es susceptible de contener la luz. Llevar a cabo metáforas

⁵⁵⁰ *Harlem*, p. 87.

⁵⁵¹ *Le clair de lune*, p. 141.

⁵⁵² *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243.

luminosas basándose en el brillo del oro no es ninguna novedad que Bertrand introduzca en la historia literaria universal. Sí es mucho más original la evolución que sufre el tema de la riqueza en la obra bertrandiana, como vamos a ver a continuación. En un primer momento, las metáforas minerales cumplen una función valorizante del objeto o personaje analogizado, como puede observarse claramente en las analogías que redactamos seguidamente:

le vitrage d'or flamboie⁵⁵³

l'or et le pourpre de deux poissons captifs⁵⁵⁴

un ange [...] heurta de sa palme d'argent aux vitraux peints de la haute fenêtre.⁵⁵⁵

Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau.⁵⁵⁶

sur de larges pelouses d'émeraude⁵⁵⁷

⁵⁵³ *Harlem*, p. 87.

⁵⁵⁴ *Le marchand de tulipes*, p. 95.

⁵⁵⁵ *L'ange et la fée*, p. 224.

⁵⁵⁶ Primer Prefacio, p. 61.

⁵⁵⁷ *Le maçon*, p. 90.

Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane! -Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan!⁵⁵⁸

Todas estas analogías tienen un cierto regusto a lugar común, casi diríamos a metáfora lexicalizada. Que los ojos de una hermosa mujer sean diamantes, o que un verde césped sea de esmeralda no parece poder atraer especialmente la atención del lector. Sin embargo, la última metáfora sí supone ya un corte radical en el imaginario analógico mineral: que la nariz de un viejo cortesano se halle repleta de rubíes provoca un choque brutal para el que percibe la metáfora. En este sentido, esta analogía puede ser considerada como bisagra entre una percepción valorizante de lo mineral y lo que nosotros hemos llamado la obsesión por la riqueza. En el *Gaspard*, todo puede llegar a ser elemento analogizante o analogizado del tema de la riqueza, como vamos a ver en esta segunda relación de analogías:

quelque mousse que enchâsse les perles de la pluie⁵⁵⁹

Il pleut des carolus!⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ *Le raffiné*, p. 118.

⁵⁵⁹ *Ma chaumière*, p. 203.

⁵⁶⁰ *Les Grandes Compagnies*, p. 171.

une pluie de perles, et une rivière de diamants.⁵⁶¹

Vos agneaux d'or⁵⁶²

ses bouquets d'or⁵⁶³

j'errais parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans
les sillons d'un *castrum*⁵⁶⁴

Et le soleil ouvrit ses cils d'or sur le chaos des mondes.⁵⁶⁵

la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!⁵⁶⁶

la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée
d'abeille d'or!⁵⁶⁷

⁵⁶¹ *Henriquez*, p. 190.

⁵⁶² *L'air magique de Jehan de Vitteaux*, p. 234.

⁵⁶³ *Primer Prefacio*, p. 63.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁶⁵ *Le deuxième homme*, p. 213.

⁵⁶⁶ *Le clair de lune*, p. 141.

⁵⁶⁷ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243.

Le connétable détacha de ses oreilles deux gros pendans qui se balançaient sous son chaperon comme les cloches de Notre-Dame⁵⁶⁸

«Avez-vous de l'argent, Rabbi? demanda le plus jeune au plus vieux.» «Cette bourse, répondit l'autre, n'est point un grelot.»⁵⁶⁹

le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu!⁵⁷⁰

les amétistes taillées en forme de gouttes de sang.⁵⁷¹

Ne dirait-on pas, à voir la mine allongée du maître, trembler ses doigts décharnés découplant les pièces d'or, d'un voleur pris sur le fait et contraint, le pistolet sur la gorge, de rendre à Dieu ce qu'il a gagné avec le diable?⁵⁷²

comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!⁵⁷³

⁵⁶⁸ *Jacques-les-Andelys*, p. 321.

⁵⁶⁹ *Les deux juifs*, p. 109.

⁵⁷⁰ *Scarbo (Pièces détachées)*, p. 243. La imagen del tejado puntiagudo como el gorro de un bufón se repite en el Primer Prefacio, pero desprovista, en esta ocasión, de un referente mineral o lumínico: "avec ses maisons de torchis, à pignons pointus comme le bonnet d'un fou" (p. 66).

⁵⁷¹ *Henriquez*, p. 190.

⁵⁷² *L'écolier de Leyde*, p. 315.

⁵⁷³ *Le capitaine Lazare*, p. 91.

Si bien es verdad que algunas de las analogías de la obsesión por la riqueza son todavía demasiado comunes (en especial las primeras: la lluvia de dinero o las gotas de perla), lo cierto es que posteriormente esta obsesión, que lleva a magnificar el valor de las piedras preciosas (pendientes como las campanas de Notre-Dame) o a ver oro en los lugares más sorprendentes (la luna de oro), adquiere una singularidad destacable. En estas analogías obsesivas se introducen subrepticamente dos semas negativos, cuyo influjo va a causar un giro en el imaginario analógico mineral: por un lado, tenemos la locura, representada por el cascabel de oro (en efecto, la bolsa del judío y la luna constituyen elementos analógicos del cascabel⁵⁷⁴); por otro, la sangre aparece como elemento metafórico de la amatista y el ladrón, del cambista de dinero. Así, la obsesión por la riqueza conduce al poeta bien hacia la locura (la comparación de la luna y del carolus de oro es seguida en el mismo poema por otra en la que el astro hace una mueca al narrador en un nuevo gesto de locura: "la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu", p. 142) o hacia la marginalidad violenta. La última comparación cumple la función de bisagra entre el espacio analógico que acabamos de analizar y el que ocupará las páginas siguientes: la riqueza no sólo se ve asaltada por el tema de la marginalidad, sino que incluso el valor real del oro es puesto en duda;

⁵⁷⁴ El que la metáfora de *Les deux juifs* se encuentre en una frase negativa no significa que la metáfora no exista o que sea menos efectiva.

la moneda falsa (aunque sólo sea supuestamente falsa) está ya a un paso de las imágenes minerales carentes de valor pecuniario.

Tras este giro inesperado del tema de la riqueza, las analogías minerales se encaminan en una dirección distinta, cuyo nuevo sema será la pesadez, la inmovilidad y la carencia crematística (es decir, la pobreza). Veamos:

«Mon âme, haquenée boiteuse des fatigues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes.»⁵⁷⁵

tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailloterai comme une momie.⁵⁷⁶

ceins la couronne de papier doré⁵⁷⁷

Regardez ce front ridé par la couronne de fer du malheur!⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ *Le nain*, p. 139.

⁵⁷⁶ *Scarbo*, p. 136.

⁵⁷⁷ *La chanson du masque*, p. 196.

⁵⁷⁸ *Primer Prefacio*, p. 75.

son doigt de fer rougi à la fournaise!⁵⁷⁹

la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre⁵⁸⁰

l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou⁵⁸¹

les eaux couleur de cuivre.⁵⁸²

Las tres primeras analogías conservan el elemento que remite al tema de la riqueza (el oro), aunque claramente subvertido, en tanto que las otras cinco destierran definitivamente el valor monetario del mineral, y con él la luz (salvo en el caso del dedo de hierro candente, en donde la luz se transfigura en una fuerza agresora). El tema de la riqueza parte, así pues, de la valoración positiva para ir, en un proceso degenerativo, en dirección de los semas negativos de la locura, la marginalidad, la pesadez y la carencia. Como en el

⁵⁷⁹ *La chambre gothique*, p. 134. En esta analogía, la luz de la riqueza se ve sustituida por el fuego agresor. La subversión bertrandiana dentro del imaginario lumínico de los minerales alcanza aquí su cénit.

⁵⁸⁰ *Un rêve*, p. 146. En esta oportunidad, el hierro (implícito) de la barra ya no sólo carece de valor crematístico, sino que también se ve falto de la consistencia mineral existente en otras analogías. El mineral desvalorizado se convierte en hierro, del mismo modo que, si llevamos el proceso degenerativo hasta el final, el hierro sin valor se transforma en cristal.

⁵⁸¹ *Primer Prefacio*, p. 75.

⁵⁸² *La citadelle de Wolgast*, p. 237.

tema de la luz, tanto la presencia como la ausencia luminosa terminan por ser perjudiciales dentro de la ensoñación analógica.

B.2. El tema del agua: las analogías acuáticas

La unión del agua y de la luz ha sido estudiada de un modo más que extenso, tanto con respecto al nivel temático como dentro de la estructuración analógica del tema de la luz. Recordemos brevemente que la luz se convierte en metonimia del agua (y viceversa) gracias a la existencia de varios elementos que permiten el trasvase analógico: la luciérnaga, el rayo de luna, las estrellas, las gotas de lluvia, las lágrimas y el rocío, presentes en las siete analogías ya estudiadas en nuestro apartado dedicado al tema de la luz y a sus referentes psicosensores. Repitamos las analogías en cuestión para una mayor precisión en nuestra exposición:

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois.⁵⁸³

leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants⁵⁸⁴

⁵⁸³ *Le fou*, p. 137.

⁵⁸⁴ *L'heure du Sabbat*, p. 153.

ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.⁵⁸⁵

à voir s'accider le paysage tranquille d'un coup de vent, d'un rayon de soleil ou
d'une ondée de pluie⁵⁸⁶

ces mélancoliques [...] pleurent en voyant pleurer les étoiles.⁵⁸⁷

Et la perruque de monsieur le conseiller se mouilla d'une rosée que ne distillaient
pas les étoiles.⁵⁸⁸

les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de lune ou dans
une goutte de rosée.⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ *Le nain*, p. 139.

⁵⁸⁶ *Primer Prefacio*, p. 63.

⁵⁸⁷ *La chanson du masque*, p. 197.

⁵⁸⁸ *La sérénade*, p. 122.

⁵⁸⁹ *L'ange et la fée*, p. 223.

La evolución analógica del tema del agua sigue posteriormente su cauce con una lógica inapelable⁵⁹⁰. Surge, así, un primer grupo de analogías alrededor de las imágenes de la tormenta y del precipicio de agua:

ô ma muse inabritée contre les orages de la vie!⁵⁹¹

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes⁵⁹²

Quand l'eau de la fontaine du roi Alphonse ne sera plus vomie par la gueule des lions.⁵⁹³

des bûcherons qui ont précipité dans le gouffre écumeux du torrent ces gigantesques troncs d'arbres⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Recordemos también, de paso, las analogías acuáticas relacionadas con el tema de la riqueza: "Il pleut de carolus!" en *Les Grandes Compagnies* (p. 171); "les perles de la pluie" en *Ma chaumière* (p. 203); y "une pluie de perles, et une rivière de diamants" en *Henriquez*. En todas estas metáforas, el elemento dominante no es el tema del agua, sino el de la riqueza.

⁵⁹¹ *Ma chaumière*, p. 204.

⁵⁹² *Le maçon*, p. 89.

⁵⁹³ *Le bel Alcalde*, p. 222. En esta analogía, la sensación abisal es francamente menor que en las otras de este grupo. No obstante, la imagen del vómito de agua implica, al igual que en la analogía precedente, un movimiento descendente innegable.

⁵⁹⁴ *Les muletiers*, p. 186. La presencia de la espuma en el *Gaspard* cumple con frecuencia una función luminica: la espuma blanca se convierte, así pues, en el elemento luminoso que contrasta con la Noche, o, como en este caso, con el abismo.

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants⁵⁹⁵

Ils plaignent jusqu'au ver luisant qu'une goutte de pluie précipite dans des océans d'un rameau de mousse.⁵⁹⁶

Las analogías de la tormenta y del precipicio de agua se completan con una comparación que introduce un elemento analogizante nuevo, aunque en relación directa con lo ya visto en las otras cuatro analogías previas: la naturaleza es vista como un barco a la deriva, sin rumbo fijo, sumido en una tormenta marina. En esta nueva comparación no falta los elementos ígneos ni el tema de la combustión:

Mais la terre voguait à la dérive comme un navire foudroyé qui ne porte dans ses flancs que des cendres et des ossements. [...] Et la terre ayant jeté l'ancre, la nature s'assit, couronnée de fleurs, sous le porche des montagnes, aux cent mille colonnes.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ *L'heure du Sabbat*, p. 153. En esta metáfora, uno de los componentes analógicos es la noche, es decir, la no-luz, que, por supuesto, también forma parte del tema de la luz, con lo que se produce una nueva unión entre el elemento acuático y el luminoso. Existe otra analogía en parte semejante a ésta, en la que la enramada se bebe el rocío, pero sin que aparezca en esta circunstancia ninguna sensación abisal: "dès que les ramées avaient bu l'aigail", en *Les lépreux* (p. 174).

⁵⁹⁶ *La pluie*, p. 225.

⁵⁹⁷ *Le deuxième homme*, p. 214.

Dentro del imaginario acuático, sólo una analogía parece contraponerse al predominio del abismo, de la tormenta y de la deriva. En una ocasión, hallamos una metáfora en la que el sema sería el camino (eso sí, serpenteante, no recto) y la construcción. En esta metáfora se sustituye la sensación abisal y el movimiento errabundo por la dirección certera y por la edificación arquitectónica:

chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti
fluide, au fond du lac⁵⁹⁸

Esta analogía puede ser considerada como uno de esos elementos disfuncionales que contradicen las afirmaciones generales, pero que no pueden llegar a alterar la significación última de un texto. No obstante, también hemos de señalar que la analogía en cuestión surge como una promesa de una ondina (las ondinas, como recordará el lector, engañaban a los mortales con promesas de amor para luego ahogarlos en sus moradas acuáticas), no como una realidad diegética. Su carácter irreal y (posiblemente) falaz podría explicar su presencia dentro del *Gaspard* sin necesidad de recurrir a la disfunción sémica.

El movimiento abisal y la tormenta llevan directamente hacia el siguiente grupo de analogías, en las que el sema común sería el ahogamiento. Veamos:

⁵⁹⁸ *Ondine*, p. 149.

les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée.⁵⁹⁹

les petits charbonniers trouvèrent [...] leurs gluaux noyés dans la fontaine.⁶⁰⁰

et les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait.⁶⁰¹

«Le corps n'est pas loin, dit un muletiers, je l'aperçois qui flotte au fond de la ravine, gonflé d'eau comme une outre.»⁶⁰²

les nêfles mûres qu'il noie dans le courant.⁶⁰³

El ahogamiento se convierte, de este modo, en la conclusión lógica de todo el tema del agua, así como en el principal sustento semico de dicho tema. El ahogamiento se completará con un nuevo sema que emerge del tema del movimiento, y que veremos unas páginas más adelante: el ahorcamiento.

⁵⁹⁹ *L'ange et la fée*, p. 223.

⁶⁰⁰ *La pluie*, p. 226.

⁶⁰¹ *Les lavandières*, p. 324. En este poema, hallamos asimismo una metáfora un tanto banal ("le limpide miroir de l'Armançon"), que nada añade a nuestro análisis.

⁶⁰² *Les muletiers*, p. 185.

⁶⁰³ *Jean des Tilles*, p. 205.

El tema del agua contiene otro sema escasamente desarrollado y de más bien poca originalidad dentro del imaginario analógico bertrandiano. Nos referimos al sema del llanto, cuya presencia se deja sentir únicamente en tres analogías y que, de hecho, constituye un lugar común de toda la literatura lacrimógena:

Quand donc, ô bel Alcalde, sera-t-elle écoulée ma source de larmes amères?⁶⁰⁴

Et son oeil où germait une larme, sondait le ciel.⁶⁰⁵

encore une goutte de rosée, qui se bercera un moment dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une larme!⁶⁰⁶

El sema del llanto, que tendrá un desarrollo mucho mayor y más efectivo en el tema que vamos a analizar a continuación, el tema del ruido, queda, por lo tanto, desplazado a un segundo plano ante el gran sema dominante dentro del tema del agua: el ahogamiento.

⁶⁰⁴ *Le bel Alcalde*, p. 222.

⁶⁰⁵ Primer Prefacio, p. 75. El referente en esta metáfora no es realmente acuático, sino vegetal. A pesar de ello, consideramos que la persistencia como elemento analógico del llanto nos permite incluirla en este apartado.

⁶⁰⁶ *Encore un printemps*, p. 211.

B.3. El tema del ruido: las analogías acústicas

La relación metonímica entre el ruido y la luz es mucho menos manifiesta que en los dos casos anteriores. La bisagra que une ambos temas aparece en cuatro poemas bajo la forma del silbido de fuego y de la luz sonora:

le sifflement de la cornue étincelante⁶⁰⁷

tu demeures sourd au bruit de mon sifflet, et aveugle à la lueur de l'incendie⁶⁰⁸

les couleuvrines dardent en sifflant leurs langues sur les eaux couleur de cuivre⁶⁰⁹

c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune⁶¹⁰

⁶⁰⁷ *L'alchimiste*, p. 101.

⁶⁰⁸ *La salamandre*, p. 151.

⁶⁰⁹ *La citadelle de Wolgast*, p. 237. Esta última analogía se combina con otra de la primera versión del poema, titulada *La citadelle de Mollgast*: "les couleuvrines dardent leurs langues de feu sur les ondes retentissantes" (p. 328). En estos dos poemas podemos ver con claridad cómo el fuego se ha transformado en silbido de una versión a otra, lo que muestra incuestionablemente la relación metonímica a la que hacíamos referencia.

⁶¹⁰ *Ondine*, p. 149.

Lo más sobresaliente que podemos examinar en el análisis de este tema es la diferente intensidad que puede llegar a alcanzar el ruido, de la cual surgirán tres bloques distintos de analogías. El primer bloque estaría compuesto por aquellas analogías que tiene como referente un ruido leve (un silbido, un soplo, un suspiro). La relación con el fuego genera como sema la incertidumbre y la fragilidad (en este caso ya no luminosa, sino sonora), cuya consecuencia será la creación de una atmósfera inquietante (el miedo, como ya ocurriera con el tema de la luz, juega en el tema del ruido un papel de transcendental importancia). Aparte de las cuatro analogías arriba señaladas, existen otras seis que completan este apartado:

la bise soufflant dans l'orgue de ses flancs caveaux⁶¹¹

ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un
sourir sur la fourche patibulaire?⁶¹²

quelque mousse qui soupire⁶¹³

⁶¹¹ *Le cheval mort*, p. 239.

⁶¹² *Le gibet*, p. 241.

⁶¹³ *Ma chaumière* (primera versión), p. 323.

le pavé du cloître qu'habite un faible écho.⁶¹⁴

la viole bourdonnante [...] lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulade, comme si elle eût au ventre une indigestion de Comédie Italienne.⁶¹⁵

le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel.⁶¹⁶

Al lado de este ruido leve, de escasa pero enjundiosa presencia textual, hallamos el ruido potente, el gruñido, el grito, el estruendo. Las analogías que representan este segundo grado en la intensidad del ruido son mucho más numerosas:

sa fuite hennissante⁶¹⁷

les petits charbonniers de la Forêt-Noire entendent [...] hurler au dehors la bise comme un loup.⁶¹⁸

⁶¹⁴ *La cellule*, p. 183.

⁶¹⁵ *La viole de gamba*, p. 99.

⁶¹⁶ Primer Prefacio, pp. 61-62. Esta analogía constituye una especie de disfunción dentro de este bloque analógico, habida cuenta del tono sosegante y positivo que adopta el sonido frágil en esta ocasión.

⁶¹⁷ *Le nain*, p. 140.

⁶¹⁸ *La pluie*, p. 225.

les orgues grondent⁶¹⁹

au cri de la girouette⁶²⁰

le torrent mugissait dans de bouillonnants entonnoirs, les forêts pliaient avec d'immenses craquements⁶²¹

le canon de la citadelle cesse de gronder.⁶²²

On entend ensuite le son d'une trompette retentir dans les sombres créneaux, comme la trompette redoutable du Jugement dernier.⁶²³

des cris éclatèrent sur mes vitraux comme les dragées d'une sarbacane.⁶²⁴

les girouettes criaient comme des grues en sentinelle⁶²⁵

⁶¹⁹ *La messe de minuit*, p. 126.

⁶²⁰ *Le fou*, p. 137.

⁶²¹ *Les muletiers*, p. 187.

⁶²² *La citadelle de Mollgast*, p. 328.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Les deux juifs*, p. 109.

⁶²⁵ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

les fanfares de l'orage⁶²⁶

les canons aboient contre la ville et le camp⁶²⁷

des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une
ramée⁶²⁸

je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténè-
bres.⁶²⁹

les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue⁶³⁰

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes à
la fanfare des hallalis?⁶³¹

Uno de los semas que emerge de forma obsesiva de entre todas estas analogías es, como seguramente habrá ya observado el lector, la presencia de un

⁶²⁶ *La pluie*, p. 225.

⁶²⁷ *La citadelle de Wolgast*, p. 237.

⁶²⁸ *Un rêve*, p. 145.

⁶²⁹ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁶³⁰ *Les lépreux*, p. 175.

⁶³¹ *Le gibet*, p. 241.

referente animal que aleja al ruido poderoso de la consciencia humana. El ruido en el *Gaspard* se deshumaniza, tiende a convertirse en animalidad pura, sumiendo así, de nuevo, al lector en una ambiente de intranquilidad. Un segundo sema, cuya materialización se verá completada en el siguiente bloque de analogías, es el de la guerra. Animalidad y guerra aparecen, no obstante, a menudo unidas en una sola imagen, con todo lo que eso conlleva.

El tercer bloque de analogías, menos numeroso pero no menos importante en la estructuración sémica final de este tema, tiene como referente al gemido, al llanto, con un desarrollo y una originalidad mucho mayores que los que dicho sema presentara dentro de las analogías del tema del agua. Veamos este grupo más detenidamente:

lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.⁶³²

Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse.⁶³³

⁶³² *Les Grandes Compagnies*, p. 170.

⁶³³ *Les cinq doigts de la main*, pp. 97-98.

les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait.⁶³⁴

un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières.⁶³⁵

le vent [...] se plaint en murmurant dans les plis des étendards.⁶³⁶

les marronniers de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs⁶³⁷

le cri monotone de la foulque, et le gémissement funèbre de la grèbe!⁶³⁸

on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé.⁶³⁹

⁶³⁴ *Les lavandières*, p. 324.

⁶³⁵ *Le falot*, p. 113.

⁶³⁶ *La nuit d'après une bataille*, p. 235.

⁶³⁷ *Les petits savoyards*, p. 325.

⁶³⁸ *Primer Prefacio*, p. 64.

⁶³⁹ *Départ pour le Sabbat*, p. 103.

une trompette gémit dans les créneaux comme la trompette du jugement.⁶⁴⁰

Volvemos a encontrar aquí el sema guerrero, acompañado en esta oportunidad por la presencia de un referente temporal (la infancia y la vejez, ambas doloridas). La guerra, como la animalidad o el tiempo, sólo puede engendrar un llanto que escapa a la consciencia humana, y que carece, por lo tanto, de posibilidad de control⁶⁴¹.

Antes de dar por finalizado este apartado quisiéramos mostrar al lector una serie de analogías que, en parte, permanecen aisladas y que sólo encuentran una leve relación con el ruido a través de la coincidencia de algún elemento analógico. El primero de ellos sería el que se apoya en la imagen del blasón en la construcción analógica. En efecto, el tema del ruido tiene como referente guerrero a la bandera en dos analogías ya estudiadas, pertenecientes a *Le falot* ("un coup de vent dont gémissent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières", p. 113), y a *La nuit d'après une bataille* ("le vent

⁶⁴⁰ *La citadelle de Wolgast*, p. 237. La imagen mítica de la trompeta del Juicio Final aparece tres veces en el *Gaspard* (en *La citadelle de Wolgast*, en la primera versión de este poema, *La citadelle de Mollgast*, y en *Le deuxième homme*), y siempre vinculada al ruido, al dolor, a la destrucción y a la Muerte. En otros poemas, también es posible hallar el sonido de la trompeta o de algún instrumento de viento similar ("la cornemuse" de *Les Grandes Compagnies*, o "le cor" de *Le gibet*, por ejemplo). Pensamos que tales aparición, también unidas al llanto y a la Muerte, pudieran ser transformaciones de la imagen mítica primera de la trompeta del Juicio.

⁶⁴¹ De las tres analogías temporales del ruido, dos remiten a la infancia, es decir, al momento de máxima inconsciencia del hombre, mientras que la otra toma como referente analógico al mundo vegetal, con una nueva deshumanización del ruido y del llanto.

[...] se plaint en murmurant dans les plis des étendards", p. 235), y en una tercera aún no transcrita del Primer Prefacio ("Dijon [...] a [...] couru les champs, tambour battant et enseignes déchirées, -et, comme le ménestrel, gris de la barbe, qui emboucha la trompette avant de racler du rebec, il aurait de merveilleuses histoires de guerre à vous raconter", p. 65). Podemos hallar varias imágenes similares, pero desprovistas de ruido, en otros poemas del *Gaspard*: "le firmament pendait comme un lambeau d'étendard. [...] Et le firmament déroula aux vents ses plis de pourpre et d'azur" (en *Le deuxième homme*, p. 214); "ses églises [...] déployant pour bannières leurs vitraux d'or et d'azur" (en Primer Prefacio, p. 66); y "l'heure blasonnée de dragons et de diables!" (en *La chambre gothique*, p. 133). La frecuente unión entre la guerra y el estrépito nos permite considerar a cualquier imagen que tome como referente analógico la bandera como contaminada de un ruido implícito, aunque en ocasiones éste pueda permanecer ausente dentro de la analogía (si bien no forzosamente en la diégesis, ya que tanto *Le deuxième homme* como *La chambre gothique* contienen un ruido explícito que se manifiesta en otras partes de cada poema).

El segundo ciclo de analogías vinculadas indirectamente al ruido surge del tema de la caza. La caza y el ruido aparecen ligadas en el poema *Le gibet* (p. 241): "Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis?". En los poemas *Jean des Tilles* y *Les*

flamands, descubrimos dos nuevas analogías con referente en la caza, aunque, una vez más, sin presencia explícita de ruido:

les lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjambèrent le gué jonché
de cailloux⁶⁴²

le comte avait juré, les deux doigts sur la Bible, d'exterminer le sanglier rouge dans
sa bauge.⁶⁴³

La caza, como la guerra, basa todo su ser en el exterminio, en el llanto y en la Muerte. De hecho, la caza para Bertrand no es más que un acto de guerra llevado a cabo contra la especie animal (en realidad, la segunda analogía que acabamos de reproducir tiene como referente diegético la guerra: el elemento analogizante, "le sanglier rouge", representa a la ciudad de Brujas, tomada por tropas enemigas tras una batalla perdida). Si las armas y el cometido son los mismos, la significación última de una y otra también habrá de serlo. No hemos de olvidar que en el *Gaspard* existe un poema (*La chasse*, pp. 166-167) en el que una cacería animal termina transformándose en una cacería humana, en un acto guerrero.

⁶⁴² *Jean des Tilles*, p. 206.

⁶⁴³ *Les flamands*, p. 164.

B.4. El tema del tiempo: las analogías temporales

Este cuarto tema metonímico mantiene una conexión con el tema de la luz mucho más leve e imprecisa. De hecho, sólo en dos ocasiones aparece esta tenue vinculación: en una metáfora del tiempo analogizado como combustión y en varias analogías (un tanto banales) que establecen una relación entre la luz y la germinación de la vida. Veamos la primera:

L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse⁶⁴⁴

La imagen del paso del tiempo como combustión es sumamente sugerente, aunque, sorprendentemente, no vuelva a repetirse. Las demás analogías en las que se representa el devenir temporal presentan catalizadores diferentes del ígneo, si bien en dos de ellas existe un curioso parentesco con la metáfora matriz de la hemos partido para hacer este análisis:

le papillon des tombeaux déjà sur les lèvres.⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Primer Prefacio, p. 59.

⁶⁴⁵ *Madame de Montbazon*, p. 231.

O ma jeunesse, tes joies ont été glacées par les baisers du temps⁶⁴⁶

Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes!⁶⁴⁷

la vie, ce pèlerinage à la mort.⁶⁴⁸

El fuego de la segunda analogía se ha convertido aquí en hielo, de tal manera que, indirectamente, conservamos el elemento ígneo, pero invertido. La primera analogía de este grupo repite la imagen de la mariposa, con lo que el sema de la fragilidad ligado al tiempo parece cobrar una importancia más que considerable. Las otras dos metáforas se encuentran ya dentro de la gran tradición metafórica occidental: la vida como un tejido nos envía, de hecho, al mito de las Parcas⁶⁴⁹, mientras que la vida como peregrinaje a la Muerte es una de las analogías básicas del imaginario europeo desde la Edad Media.

⁶⁴⁶ *Encore un printemps*, p. 211.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *La chanson du masque*, p. 196.

⁶⁴⁹ Curiosamente, el catalizador textil, utilizado por Bertrand con gran frecuencia, como ya hemos visto y como volveremos a ver en el apartado siguiente, no sirve nunca para analogizar la obra de arte ni el texto literario. No obstante, sí existe una analogía lexicalizada que nos remite al discurso oral: "Le fil de la conversation était noué. Maintenant, sur quelle bobine allait-il s'envider?" (Primer Prefacio, p. 60). No creemos, a pesar de todo, que Bertrand pensase realmente en el texto literario como tejido cuando escribió dicha metáfora, ya que, de lo contrario, las enormes posibilidades que le brindaba esta imagen debiera haber generado un desarrollo analógico mucho mayor. La verdadera significación del catalizador textil hay que buscarlo en otro sitio, como veremos más adelante.

Dos son las analogías que tienen como eje la imagen de la luz germinadora:

Encore un printemps, -encore un rayon de soleil de mai au front du jeune poète,
parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois!⁶⁵⁰

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande
moins de terre que de soleil.⁶⁵¹

Lo más interesante de estas dos analogías es el vínculo establecido entre el elemento vegetal, ya viejo en el primer caso y frágil en el segundo, con la imagen del Poeta. Volveremos sobre este aspecto unos párrafos más abajo.

Respecto de las imágenes del tiempo como devenir, podemos encontrarnos con dos posibilidades antitéticas, una que nos remite a la lentitud del tiempo y otra, por contra, a una rapidez surgida de su naturaleza transitoria. Veamos la primera de las posibilidades:

⁶⁵⁰ *Encore un printemps*, p. 212.

⁶⁵¹ *Sur les rochers de Chèvremorte*, p. 210.

Deux juifs [...] comptaient mystérieusement au bout de leurs doigts les heures trop lentes de la nuit.⁶⁵²

ils cherchaient à tromper les heures si rapides pour la joie, si lentes pour la souffrance!⁶⁵³

la stalactite distille avec lenteur l'éternelle goutte d'eau du clepsydre des siècles!⁶⁵⁴

De un tono similar, aunque sin una expresión manifiesta de la lentitud del tiempo, hallamos otras dos analogías en las que la temporalidad aparece taciturna y temblorosa:

à cette heure taciturne⁶⁵⁵

quand l'heure tremble au clocher, la nuit⁶⁵⁶

⁶⁵² *Les deux juifs*, p. 109.

⁶⁵³ *Les lépreux*, p. 174.

⁶⁵⁴ *Primer Prefacio*, p. 64.

⁶⁵⁵ *Le cheval mort*, p. 240.

⁶⁵⁶ *Le clair de lune*, p. 141.

En todas las oportunidades en las que el tiempo se muestra como lento, surge precisa la Noche, lo que condena a la temporalidad a un espacio de temor ("l'heure tremble"), de melancolía o de dolor. Sin embargo, junto a estas imágenes de un discurrir temporal pausado y doloroso, descubrimos también otra serie de imágenes en la que el tiempo es analogizado como puro y (a menudo) veloz tránsito:

*comme les hirondelles suivent le printemps, [les petits savoyards] précèdent l'hiver.*⁶⁵⁷

*Octobre, le courrier de l'hiver, heurte à la porte de nos demeures.*⁶⁵⁸

*O printemps! petit oiseau de passage*⁶⁵⁹

*accompagnons le printemps voyageur.*⁶⁶⁰

La eventualidad de un carácter antitético exclusivo que hiciera incompatibles estos dos bloques analógicos desaparece gracias a la presencia de la

⁶⁵⁷ *Octobre*, p. 207. "Les petits savoyards" son los deshollinadores que anuncian con sus voces la llegada del invierno, y la próxima necesidad de la chimenea.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Encore un printemps*, p. 211.

⁶⁶⁰ *Les deux anges*, p. 227.

Noche: el tiempo es, así pues, lento en la Noche (en el dolor, en el miedo, en la Muerte), pero veloz, por su calidad de tránsito, para la Vida y, desde luego, para la esperanza humana (la primavera).

Por otro lado, de todas las edades de la vida Bertrand elige la vejez como centro de su imaginario analógico temporal, lo cual no deja de ser lógico si nos atenemos a lo que acabamos de ver. El catalizador psicosensoresal será, una vez más y en la mayoría de las ocasiones, vegetal:

mes soeurs [...] se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne!⁶⁶¹

Encore un printemps, -encore un rayon de soleil de mai au front du jeune poète,
parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois!⁶⁶²

les marronniers de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs⁶⁶³

le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois⁶⁶⁴

⁶⁶¹ *Ondine*, pp. 149-150.

⁶⁶² *Encore un printemps*, p. 212.

⁶⁶³ *Les petits savoyards*, p. 325.

⁶⁶⁴ *Le gibet*, p. 241.

ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires⁶⁶⁵

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles⁶⁶⁶

La decadencia material ("caduc"), el llanto y un desgarmo físico que termina provocando la risa y que se ve analogizado por el tema de la cabellera (la calvicie o el cabello mal peinado son los rasgos de este desgarmo) constituyen los efectos de ese tiempo destructor. Las tres últimas analogías no tienen relación directa con la vejez de un modo explícito, si bien las referencias al cabello, también presentes en las otras analogías ("barbu", "chauve") y a la esterilidad, así como la existencia de un referente vegetal nos permiten incluirlas en este grupo.

La juventud sólo aparece como elemento analogizante en dos situaciones, la primera para establecer, imprevisiblemente, una comparación, de nuevo ridiculizante, a través de un referente vegetal y capilar con una torre de la ciudad medieval, esto es, antigua, vieja y, por lo tanto, caduca:

⁶⁶⁵ Primer Prefacio, p. 60.

⁶⁶⁶ *L'heure du Sabbat*, p. 153.

La tourelle élancée et légère, une touffe de giroflée sur l'oreille, ressemble à un
jouvenceau qui mène en laisse un lévrier⁶⁶⁷

Es la ligereza de la torre la que conforma en esta ocasión su fragilidad y la que introduce, así, una caducidad implícita. La segunda analogía repite el referente vegetal para expresar en esta oportunidad la fácil decadencia de la juventud:

Fleur desséchée en bouton comme elle!⁶⁶⁸

Los mismos atributos que sirvieron para calificar a la vejez son ahora reutilizados para mostrar la fragilidad de la juventud; por lo visto hasta este instante, la presencia del tiempo como tránsito hacia la muerte parece contaminar cualquier posible ensoñación de las edades humanas.

Tampoco tiene mucha mayor fortuna la infancia en este nivel analógico. Las incursiones analógicas de Bertrand en la edad infantil se construyen sobre tres semas destructivos, el ahorcamiento, el ahogamiento y el llanto:

⁶⁶⁷ Primer Prefacio, p. 70.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 62.

Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse.⁶⁶⁹

les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait.⁶⁷⁰

lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.⁶⁷¹

Existe una última comparación que toma como base analógica a la juventud y a la infancia, si bien en este caso descubrimos un primer referente amoroso ausente en las otras analogías de este grupo:

J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son coeur.⁶⁷²

⁶⁶⁹ *Les cinq doigts de la main*, pp. 97-98.

⁶⁷⁰ *Les lavandières*, p. 324.

⁶⁷¹ *Les Grandes Compagnies*, p. 170. Esta imagen parece haberse desdoblado en otras dos diferentes que se reparten el sonido de la gaita y el llanto, siempre con la figura del niño como protagonista. En el poema *Harlem*, volvemos a encontrar la imagen del niño asociada al sonido (al ruido) de un instrumento, aunque, en esta ocasión, no sea posible hallar ninguna sensación dolorosa ni ningún tipo de analogía: "et l'enfant qui enfle une vessie" (p. 87). En el poema *Scarbo*, por contra, desaparece el instrumento, pero se conserva el llanto infantil: "tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes". Ruido, gemido e infancia se combinan muy bien en las páginas del *Gaspard*.

⁶⁷² Primer Prefacio, p. 59.

La continuación del texto, con la aparición del devenir temporal y de la amargura de ser poeta, termina por destruir la posibilidad de una supervivencia amorosa de la infancia o de la juventud: "Enfance et poésie! Que l'une est éphémère et que l'autre est trompeuse!" (p. 59).

Otra serie de analogías con referente último en el tema del tiempo es la que surge en torno a la fealdad o la belleza. Como seguramente habrá adivinado el lector, la fealdad y los rasgos grotescos dominan claramente sobre las analogías de la beldad. Veamos tres ejemplos que nos envían hacia la madurez, la juventud, y las edades de la vida, respectivamente:

L'index est sa femme, virago sèche comme une merluche⁶⁷³

«Madame, vos épaules sont une touffe de lys et de roses.»⁶⁷⁴

Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem.⁶⁷⁵

⁶⁷³ *Les cinq doigts de la main*, p. 97.

⁶⁷⁴ *L'office du soir*, p. 119.

⁶⁷⁵ *Les cinq doigts de la main*, p. 98.

En la primera, el dedo índice aparece analogizado como una mujer de cierta edad y de una sequedad física (y de carácter) que provocan la comparación con un elemento animal (el bacalao) grotesco. La segunda analogía se refiere a una dama joven y hermosa; sin embargo, el tono burlesco del poema (en la frase siguiente, el galán salta un ojo a su criado al inclinarse ante la dama) y lo convencional de la metáfora nos hace pensar en un nuevo afán humorístico por parte de Bertrand con respecto a esta analogía. En último extremo, la belleza para nuestro autor aparece siempre marcada por el signo de la fragilidad, al igual que la juventud, como puede observarse claramente en el Primer Prefacio del *Gaspard*, en donde la joven amada del poeta recibe precisamente el calificativo de frágil: "La musicienne était son unique enfant, blonde et frêle beauté de dix-sept ans", p. 62. Finalmente, la tercera metáfora toma como elemento analogizante "une giroflée à cinq feuilles", calificada además con el adjetivo "mirobolante" (mirífica), de un tono más bien sarcástico. El lector recordará, sin duda, que la metáfora lexicalizada francesa "une giroflée à cinq feuilles" no es otra cosa que un idiotismo con el que se designa un bofetón. Así, las edades de la vida (el dedo pulgar es el hombre maduro, "ce gras cabaretier flamand"; el índice, la mujer ya entrada en años, una "virago sèche comme une merluche"; el corazón, un joven de rasgos caballeres; el anular, una jovenzuela sonriente sólo con los caballeros; y el meñique, el niño, "un marmot pleureur") se transforman en el imaginario bertrandiano en una bofetada que el tiempo da a la vida. La presencia final de la ciudad de

Harlem (receptora última de la bofetada, a través, de nuevo, de un referente textil: "brodé") introduce, asimismo, el tema de la ciudad antigua, cuyos atributos se verán marcados también por lo grotesco deformante, como vamos a ver a continuación.

En efecto, la ciudad medieval (ya sea Harlem, Dijon, París o cualquier otra ciudad antigua) posee siempre unas características ridiculizantes, fruto de su imperfección (la ciudad medieval se compone de ruinas que la inclinan hacia lo inacabado, hacia lo defectuoso), pero también de su vejez, de su caducidad ("la féodale et caduque citadelle", nos dice Bertrand de Dijon en el Primer Prefacio -p. 63-). Cinco analogías sirven para representar a la ciudad medieval en el *Gaspard*, o a alguno de los lugares en ella contenidos:

la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau⁶⁷⁶

Et enfin avec ses faubourg populeux dont l'un, celui de Saint-Nicolas, étalait ses douze rues au soleil ni plus ni moins qu'une grasse truie en gésine ses douze mamelles.⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ *Le maçon*, p. 89.

⁶⁷⁷ Primer Prefacio, p. 66.

avec son torrent Suzon dont le cours, chargé de poncels de bois et de moulins à farine, séparait le territoire de l'abbé de Saint-Bénigne du territoire de l'abbé de Saint-Etienne, comme un huissier au parlement jetait sa verge et son holà entre deux plaideurs bouffis de colère.⁶⁷⁸

la chapelle de Saint-Jacques de Trimolois, qu'on dirait un pèlerin cousu de coquilles⁶⁷⁹

et sous les murs de Dijon, [...] le cloître de la Chartreuse, blanc comme le froc des disciples de Saint-Bruno.⁶⁸⁰

En las dos primeras analogías, el doble catalizador (el de la animalidad doméstica y el alimenticio) permite fijar una imagen grotesca de la ciudad antigua, ciudad, recordémoslo, marcada por el tiempo, al igual que los sauces o los castaños, risibles y caducos, o que la mujer mayor, seca como un bacalao. Las otras tres analogías toman como elemento analógico a los propios habitantes de la ciudad, de tal manera que la ciudad se convierte en metonimia de sus habitantes y viceversa.

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁸⁰ *Ibidem.*

Tal vez a causa de ello, los personajes que habitan la ciudad antigua reciben de ésta sus rasgos grotescos, de ahí que puedan aparecer analogizados mediante figuras deformantes. Ya hemos visto el caso de *Les cinq doigts de la main*; veamos ahora nuevos ejemplos:

→Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne.⁶⁸¹

Ce drôle a les jambes comme des pincettes.⁶⁸²

Les deux larrons bâillèrent, demandant l'heure au bohémiens qui les poussait du pied comme des pourceaux.⁶⁸³

Ordre, lut-il, d'arrêter le boucher Isaac van Heck, pour être l'assassin pendu, lui, pourceau d'Israël, entre deux pourceaux de Flandre.⁶⁸⁴

⁶⁸¹ *Le raffiné*, p. 117.

⁶⁸² *Les gueux de nuit*, p. 111.

⁶⁸³ *Le marquis d'Aroca*, p. 188. Los personajes de esta analogía no son habitantes de la ciudad medieval, sino del espacio pintoresco de España. A pesar de ello, la semejanza entre España y la ciudad antigua, fruto de la presencia en ambos de un pintoresquismo violento y deformante, nos permite considerar a los personajes españoles básicamente iguales a los de la ciudad medieval.

⁶⁸⁴ *Les deux juifs*, p. 94. Como en la analogía anterior, el animal analogizante es el cerdo. ¿No era acaso la ciudad medieval metaforizada a través de la imagen de una cerda que alimenta a sus crías? La lógica del imaginario bertrandiano puede llegar a ser colosal.

La suciedad, la deformidad física y el rancio vestuario caracterizan, pues, a los habitantes de una ciudad medieval que se parece en todo a los personajes que la pueblan. La ciudad medieval recibe, en definitiva, una doble catálisis analógica: por un lado, es la ciudad grotesca, risible y desfigurada por el paso del tiempo; por otro, es, como recordará el lector, un encaje de negrura y de marginalidad (cfr. *Le nain* -p. 140- y *Jacques-les-Andelys* -p. 321-).

El siguiente bloque de analogías temporales nos remite al nacimiento y a la muerte, analogías estas en las que se repiten los temas de deformidad y fragilidad:

C'est que je naquis aiglon avorté! L'oeuf de mes destinées, que n'ont point couvé
les chaudes ailes de la prospérité, est aussi creux, aussi vide que la noix dorée de
l'Egyptien.⁶⁸⁵

âmes des morts, semblables aux chênes de la montagne déracinés par les démons!

âmes des morts semblables aux fleurs de la vallée cueillies par les anges!⁶⁸⁶

⁶⁸⁵ A M. David, *statuaire*, p. 246. La imagen del nacimiento del aguilucho se repite en el Primer Prefacio, pero con un signo diametralmente opuesto: "Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son oeuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï" (p. 75). Frente a la originalidad del poeta ("un aiglon avorté"), la originalidad divina aparece como resplandeciente y llena de vigor. La utilización de la misma imagen para mostrarnos la grandeza de la creación divina y la insignificancia de la humana, consigue intensificar enormemente el sentimiento de fracaso de nuestro autor.

⁶⁸⁶ *Le deuxième homme*, p. 213.

Esta segunda comparación introduce, no obstante, un nuevo sema, el del desenraizamiento, nueva forma de fragilidad con referente vegetal cuyo desarrollo nos lleva hacia un ultimísimo grupo de analogías. En este grupo, en el que el tiempo se manifiesta implícitamente a través de la semejanza sémica con la analogía anterior, aparece como elemento analogizado el Poeta o la Poesía, lo que confiere al tema del tiempo un carácter metadiscursivo. La fragilidad del Poeta se estructura en torno a cinco analogías en las que la vejez y la decadencia física se sitúan en el centro de la construcción analógica. Veamos:

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil.⁶⁸⁷

Et l'égline du ménestrel sera fanée que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des montagnes.⁶⁸⁸

encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète, parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois!⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ *Sur les rochers de Chèvremorte*, p. 210.

⁶⁸⁸ *A M. Charles Nodier*, p. 218.

⁶⁸⁹ *Encore un printemps*, p. 212.

les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge⁶⁹⁰

la poésie est semblable à l'amandier: ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers.⁶⁹¹

A la fragilidad física, al desenraizamiento y a la vejez, habría que añadir el sema del desencanto, cuya lectura nos remite al tema del olvido que ya estudiáramos en el capítulo 2.2.5. de esta tesis. Dos metáforas completan finalmente la imagen analógica de la Poesía (o, lo que es lo mismo, de la creación y de la imaginación poética) con un referente ahora animal, pero con el mismo sema de fragilidad:

Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin.⁶⁹²

La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves.⁶⁹³

⁶⁹⁰ — *A un bibliophile*, p. 176.

⁶⁹¹ Primer Prefacio, p. 59.

⁶⁹² *A M. Victor Hugo*, p. 82.

⁶⁹³ — Primer Prefacio, p. 59.

La Poesía en la obra de Bertrand se complace en unos rasgos analógicos en todo semejantes a los que posee el tema del tiempo. La fragilidad vegetal, presente también en las imágenes de la vejez y de la muerte (gracias al sema del desenraizamiento), y la figura del alhelí, metáfora grotesca de las edades de la vida al igual que de la Poesía y del Poeta, nos permiten concluir afirmando que la creación poética para Bertrand no es sino la principal víctima del paso del tiempo, lo que proporciona al tema del olvido y a la aspiración de eternidad encarnada en el poema-cuadro una sobrada justificación. De esta forma, las analogías temporales, aparte de constituir una ensoñación particular sobre la condición humana, también alcanzan, en último extremo, una significación metadiscursiva.

El tema del tiempo, a pesar de su leve relación con el tema de la luz, ha mostrado al final del análisis una capacidad destructora idéntica, e incluso superior, a la que detentara el fuego y la combustión. Sus semas dominantes (vejez, fealdad, fragilidad y deformidad) muestran a las claras el carácter negativo de la ensoñación temporal de nuestro autor. Después de todo, ¿no es acaso el tiempo el principal adyuvante de la Muerte?

B.5. El tema del movimiento: las analogías cinéticas

El tema del movimiento sería, a nuestro juicio, el último de los temas del *Gaspard* que genera un desarrollo analógico. Su relación metonímica con el tema de luz surge a partir de tres imágenes: la luz serpenteante, el extravío en torno a la luz y el baile ígneo. Veamos cómo se formula este grupo de analogías:

des rayons aériens voltiger comme des papillon de fleur en fleur.⁶⁹⁴

le sentier serpentait lumineux dans la montagne.⁶⁹⁵

Et la noire gondole força de rames, se glissant le long des palais de marbre comme un bravo qui revient de quelque aventure de nuit, un stylet et une lanterne sous sa cape.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ *Les lavandières*, p. 324.

⁶⁹⁵ *L'alerte*, p. 192. Recordemos que en *Ondine* también podemos hallar un camino serpenteante, pero ya no de luz, sino de agua (p. 149). La imagen del camino serpenteante se repite con una leve modificación en el poema *Un rêve*: "une forêt percée de sentiers tortueux" (p. 145). La línea recta no parece tener ningún sitio en el imaginario bertrandiano.

⁶⁹⁶ *Le soir sur l'eau*, p. 230. En esta analogía, el movimiento serpenteante ("se glissait") encuentra su apoyo luminoso por un lado en la "lanterne", y por otro en la negrura de la góndola ("La noire gondole"), es decir, en una no-luz que contrasta y acentúa la luz del farol. La imagen de la barca serpenteante vuelve a aparecer, aunque desprovista de luz, en el poema *Le bel Alcalde*: "notre barque errant loin du bord", p. 221.

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit, cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.⁶⁹⁷

un innocent follet égaré⁶⁹⁸

les enfants fourvoyés qui se seraient engagés dans l'étroit sentier frayé par une troupe de voleurs, ou qui se dirigeaient vers la lumière de l'ogresse.⁶⁹⁹

j'ai gigué comme un lycanthrope autour d'un feu allumé⁷⁰⁰

Comme la flamme danse bleue sur les tisons!⁷⁰¹

Cette petite lumière [...] dansant parmi le brouillard⁷⁰²

⁶⁹⁷ — *Le fou*, p. 138.

⁶⁹⁸ *La tour de Nesle*, p. 114.

⁶⁹⁹ — *La pluie*, p. 226. Los cuentos populares de *Pulgarcito* y de *La casita de chocolate* parecen estar detrás de la arqueología mítica de este poema. Por otra parte, en este texto podemos hallar una nueva representación de la infancia nada halagüeña; no se trata ya de niños llorosos, sino extraviados en el bosque, lo que no creemos que sea una evolución muy favorable para tan diminutos personajes. Todo lo frágil (y la infancia, como las flores o el poeta, lo es) es susceptible de recibir permanentes agresiones de un entorno amenazante.

⁷⁰⁰ Primer Prefacio, p. 65.

⁷⁰¹ *Les gueux de nuit*, p. 111.

⁷⁰² *La poterne du Louvre*, p. 161.

la lune courut se cacher derrière les nuées⁷⁰³

Tanto el movimiento serpenteante como el extravío o el baile ígneo implican la existencia de una circularidad en la que la dirección no parece estar fijada con precisión, pero, sobre todo, en la que la voluntad cinética queda abocada a la inmovilidad final (el trazado del círculo termina en el mismo punto donde comienza; es, por lo tanto, inmóvil desde una perspectiva puramente direccional). La búsqueda luminosa de un escondrijo en la última metáfora redundaría, aún más explícitamente, en el sema de inmovilidad. De esta forma, las analogías del tema del movimiento van a desplegarse en un doble sentido: por una parte, tendremos todas las analogías de la circularidad, y, por otra, las del estatismo.

Dentro de las analogías de la circularidad, el primer bloque analógico halla su materia prima en la imagen mítica textil del uso y de la rueca:

Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.⁷⁰⁴

⁷⁰³ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁷⁰⁴ *Le nain*, p. 140.

Et le cri de la lavandière effraya dans la souche d'un saule un rat qui filait sa quenouille.⁷⁰⁵

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière!⁷⁰⁶

sa noblesse est tombée en quenouille.⁷⁰⁷

La última analogía es en realidad una metáfora lexicalizada que, no obstante, se combina admirablemente con la que la precede: la expresión "tomber en quenouille" parece sugerir a Bertrand la imagen del movimiento descendente y circular del huso que cae de una rueca, imagen esta que repite en otras analogías del volumen de poemas y que nos remite a un espacio mítico de terror y fantasía. En efecto, como ya indicáramos en nuestro análisis del nivel temático, a nuestro parecer el cuento popular de *La Belle au Bois Dormant* podría encontrarse detrás de todas estas analogías. Sin embargo, para nosotros lo realmente interesante no sería tanto la utilización de un elemento folklórico (y, de este modo, mítico) como su nuevo significado dentro de la obra bertrandiana. La rueca cumpliría en el *Gaspard*, siempre según opinión

⁷⁰⁵ Jean des Tilles, p. 205.

⁷⁰⁶ Scarbo (*Pièces détachées*), p. 243.

⁷⁰⁷ Primer Prefacio, p. 71.

nuestra, una función puramente cinética, al conformarse como una analogía del movimiento circular ("[il] se roulait", "pirouetter sur un pied et rouler"). Cuatro semas aparecen en esta serie de cuatro analogías: el ahorcamiento, lo que tendrá una gran importancia en la configuración de otro bloque analógico cinético, como veremos; la huida, semejante a la de la luna en el primer grupo analógico analizado; el miedo (también presente en el espacio de la luz y del ruido); y la caída, el movimiento descendente, es decir, abisal⁷⁰⁸.

El análisis que acabamos de realizar de las distintas imágenes de la rueca nos brinda la ocasión de explicar lo que para nosotros constituye la verdadera significación de la catálisis textil en el *Gaspard de la Nuit*. Ya vimos en un apartado anterior cómo el encaje negro se convertía en analogía de la ciudad medieval, toda ella repleta de marginalidad. Junto a esta imagen existen otras de referente también textil y de sentido nuevamente negativo; así, en el Primer Prefacio y en *Messire Jean* hallamos una doble analogía que aúna tejido e inmovilidad ("Jacqueline, agenouillée aux degrés, gardait une immobilité parfaite, la pluie découlant de sa jupe de plomb attournée à la mode brabançonne, de sa gorgette de tôle tuyautée comme une dentelle de Bruges", en el Primer Prefacio, p. 74; "dans sa haute guimpe de Malines, aussi raide et

⁷⁰⁸ Aparte de estas imágenes que acabamos de analizar, también podemos descubrir la presencia de la rueca en otros dos textos bertrandianos, si bien en estos dos casos no existe ya ningún tipo de relación analógica. Los dos poemas en cuestión son el Primer Prefacio (p. 64) y *L'ange et la fée* (p. 224).

plissé qu'un éventail", en *Messire Jean*, p. 123), mientras que en *Le cheval mort* el tejido surge como analogía de la sangre ("les loups lui ont déchiqueté la chair sur le col en si longues aiguillettes qu'on le dirait paré encore pour la cavalcade d'une touffe de rubans rouges", p. 239)⁷⁰⁹. La razón por la cual la práctica totalidad de las analogías textiles del *Gaspard* tiene una significación negativa hemos de buscarla en la imagen de la rueca, imagen que se configura como el centro en torno al cual parecen girar las demás analogías textiles: la rueca nos envía a un referente mítico y terrorífico, el de la bruja, al tiempo que denota un movimiento circular que tiende a la inmovilidad; por este motivo, la inmensa mayoría de las analogías textiles acaban por adquirir un sentido negativo y destructor. El imaginario bertrandiano pasa, así pues, con toda naturalidad de la rueca al encaje de negrura y a los lazos de sangre.

Junto a la imagen de la rueca, descubrimos otras seis de características y función similares, aunque de diferente substancia analógica; nos referimos a las imágenes de la peonza, del baile y de la marioneta:

la vierge miraculeuse devant qui grésille une lampe d'argent, sauta en bas de sa chaire, et courut sur les dalles de la vitesse d'un toton.⁷¹⁰

⁷⁰⁹ En *Le falot*, hay una última metáfora textil que no parece, sin embargo, poseer un significado negativo: "le chardonneret à oreillettes de drap écarlate", p. 114.

⁷¹⁰ Primer Prefacio, p. 74.

Voilà que le chevalier, ivre à demi, se mit à danser sur la pelouse, comme un ours mal dressé. Il étend les bras, il balance sa tête sur ses épaules, frappe la terre du talon, et appuie fièrement sa longue épée contre son épaule, comme un hallebardier qui va à la guerre.⁷¹¹

j'ai gigué comme un lycanthrope autour d'un feu allumé⁷¹²

Comme la flamme danse bleue sur les tisons!⁷¹³

Cette petite lumière [...] dansant parmi le brouillard⁷¹⁴

l'homme, frêle jouet, gambadant suspendu aux fils des passions; ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort?⁷¹⁵

La significación de estas seis analogías (o, mejor dicho, siete, ya que la segunda contiene una doble comparación) presenta pocas novedades con respecto a la imagen de la rueca. Se conserva el movimiento circular, el sentido descendente y la idea de suspensión y ahorcamiento ("suspendu"). Los únicos

⁷¹¹ *La gourde et le flageolet*, p. 327.

⁷¹² Primer Prefacio, p. 65.

⁷¹³ *Les gueux de nuit*, p. 111.

⁷¹⁴ *La poterne du Louvre*, p. 161.

⁷¹⁵ *A M. David, statuaire*, p. 246.

cambios llamativos son la introducción de un referente animal grotesco ("comme un ours mal dressé") y el sema de la guerra ("comme un hallebardier qui va à la guerre") dentro de la primera imagen del baile. El movimiento circular del baile, por lo tanto, encamina al sujeto hacia la destrucción (la imagen del baile ígneo es especialmente significativa a este respecto) y el dolor⁷¹⁶. La última analogía nos muestra más explícitamente el sentido final de la circularidad: la Muerte.

Dos expresiones utilizadas por Bertrand en los bloques analógicos anteriores nos permiten introducirnos en la siguiente imagen del movimiento circular: el ahorcamiento. Las dos expresiones en cuestión ("pendu à sa fuite hennissante" y "suspendu aux fils de la passion") actúan como bisagras entre la imagen del movimiento pendular y suspensorio, que en este nuevo grupo permanece implícito, y la imagen de la horca, cuyo significado nos remite ya a la Muerte. Detengámonos un momento en estas analogías:

dans les airs échafaudé⁷¹⁷

⁷¹⁶ Dentro del imaginario del baile en el *Gaspard*, podríamos citar también los poemas *La ronde sous la cloche* ("Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean", p. 143) y *La chansons du masque* ("Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre", p. 197), en donde el baile adquiere un tono en todo similar a las analogías con referente en la danza que acabamos de examinar.

⁷¹⁷ *Le maçon*, p. 89.

marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit
enfant pendu au croc d'une ogresse.⁷¹⁸

une corde qui m'étrangle comme un pendu!⁷¹⁹

la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!⁷²⁰

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour
cravate à ce col étranglé?⁷²¹

La imagen analógica del ahorcamiento ha sustituido casi en su totalidad
(estaría la excepción de la segunda analogía, en donde "se brimbaler" implicaría un movimiento suspensorio) la circularidad cinética por el nuevo sema del estrangulamiento. "Pendre" (colgar, suspender) se ve finalmente reemplazado

⁷¹⁸ *Les cinq doigts de la main*, pp. 97-98.

⁷¹⁹ *Le raffiné*, p. 117.

⁷²⁰ *Le clair de lune*, p. 142. La imagen de la mueca reaparece en el poema *La tour de Nesle*, sin que exista en esta oportunidad un referente en el ahorcamiento, aunque tal vez sí en una especie de asfixia provocada por la ingestión de un insecto: "messire Hugues, le prévôt, cracha dans le brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe", p. 115.

⁷²¹ *Le gibet*, p. 241.

por "étrangler", de tal manera que el movimiento circular se desliza progresivamente hacia el campo temático de la Muerte⁷²².

De la imagen del ahorcamiento surge un último conjunto de analogías con referente en la mutilación física (mutilación que también encontramos, como recordará sin duda el lector, dentro del tema de la luz, a propósito de la ceguera), en donde el movimiento adquiere unos atributos ligeramente diferentes. El trasvase del ahorcamiento a la mutilación se produce a través de una analogía en la que una horca es comparada a un manco, analogía esta que reproducimos en primer lugar:

un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme un manchot.⁷²³

Mais ceux-ci, tiraillant ses grègues noires, et mordant ses bas rouges, le culbutèrent
comme un goutteux sur ses crosses.⁷²⁴

⁷²² También podemos hallar un mismo movimiento oscilatorio en las imágenes del mecimiento ("l'aigle à deux têtes de l'empereur d'Allemagne berce encore ses ailerons dans les plis du drapeau de la citadelle", en *La citadelle de Wolgast*, p. 237), con referente último en las analogías del sueño que estudiaremos más adelante, y en la de la escoba ("la brise qui balaie à fleur de terre les feuilles mortes", en *Les petits savoyards*, p. 325; la imagen de la escoba, a semejanza de la rueca, nos recuerda levemente a la figura mítica de la bruja). En ambas imágenes el movimiento oscilatorio, es decir, circular, que tiende al estatismo, se ve contaminado por una ensoñación de muerte: el mecimiento de la bandera nos remite, en esta metáfora que acabamos de transcribir, al tema de la guerra, mientras que la escoba se muestra vinculada a las hojas "muertas".

⁷²³ *Le cheval mort*, p. 239.

⁷²⁴ *Messire Jean*, p. 123.

La imagen de la mutilación presenta tres tipos de movimiento: en primer lugar, volvemos a hallar la suspensión en la comparación inicial, gracias al cadalso analogizado como un manco; después, reencontramos la caída en la comparación con el gotoso; y, por último, descubrimos un movimiento defectuoso (el de la cojera), que, por su carácter vacilante, pudiera verse vinculado al movimiento serpenteante que vimos al comienzo de este apartado. En último término, la mutilación reintroduce el sema de la deformidad ya estudiado en el capítulo dedicado a las analogías temporales.

El segundo sema dominante del tema del movimiento en el *Gaspard* es, sorprendentemente, la inmovilidad. En un primer momento, la inmovilidad aparece analogizada a través de un referente animal, lo que, de nuevo, causa en el lector un gran desconcierto, ya que una ensoñación de la animalidad fundamentada en el estatismo supone, de hecho, la anulación final de esa animalidad, al ser precisamente el movimiento uno de los rasgos distintivos de todo animal. La negación del movimiento en los animales conlleva un rechazo definitivo de sus atributos vitales. Siete analogías establecen la unión entre animalidad y estatismo:

⁷²⁵ *Le nain*, p. 139.

les girouettes criaient comme des grues en sentinelle⁷²⁶

moi, pauvre écolier de Leyde [...], debout sur un pied comme une grue sur un pied.⁷²⁷

Voilà le trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarre figure chinoises, comme une araignée qui, repliant ses longs bras, se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs.⁷²⁸

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, messire Blazius, le menton dans sa fraise de fine dentelle, comme une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence.⁷²⁹

on n'englué pas le diable comme un merle à la pipée!⁷³⁰

Je demeurai aussi coi et penaud qu'un président à qui son greffier aurait pris une puce chevauchant sur le nez.⁷³¹

⁷²⁶ *La ronde sous la cloche*, p. 143.

⁷²⁷ *L'écolier de Leyde*, p. 315.

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ *Les Grandes Compagnies*, p. 170.

⁷³¹ Primer Prefacio, p. 76. La inmovilidad inicial del sujeto se ve ratificada al final de la frase en el nivel analógico por el estatismo de la pulga capturada.

la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne.⁷³²

El único movimiento que podemos hallar en estas siete analogías es el de la araña, movimiento de repliegue para esconderse que establece un vínculo certero entre la araña y la luna del primer grupo de analogías. En la cuarta comparación, volvemos a encontrar la combustión, asociada en este caso a la comida.

La inmovilidad se refleja también en una segunda imagen: la del féretro y la mortaja. En esta ocasión, existe un claro referente en la Muerte que el lector habrá, sin duda, observado y que comentaremos más detenidamente en nuestro análisis de la estructuración noémica. El poema *Scarbo* concentra en su interior un total de tres metáforas que toman como elemento analógico a la mortaja. La imagen se completa con otras dos analogías de otros dos poemas:

tu auras pour linceul une toile d'araignée⁷³³

⁷³² *Le capitaine Lazare*, p. 92.

⁷³³ *Scarbo*, p. 135.

que du moins j'aie pour linceul [...] une feuille du tremble dans laquelle me bercera
l'haleine du lac.⁷³⁴

tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je
t'emmailoterai comme une momie.⁷³⁵

Petit Jean friture que j'ensevelirai, blanc d'un linceul de farine, dans l'huile enflam-
mée de la poêle!⁷³⁶

une barque, longue comme un cercueil⁷³⁷

La inmovilidad de la mortaja se ve acompañada por los semas de la combustión (de nuevo) y del mecimiento, esto es, del movimiento vacilante y carente de dirección, movimiento que evoca el camino de luz serpenteante, o la cojera del alma del poeta. La obsesión alimenticia en la obra de Bertrand está presente en múltiples poemas, y con gran frecuencia en estrecha relación con algún tipo de agresión, ya sea la caza o la combustión (recuérdese uno de los finales propuestos por Scarbo para el narrador: "tu serais la pâture de

⁷³⁴ *Ibidem*. La imagen de la mortaja y la del mecimiento se ven acompañadas por el temblor que brota de la palabra "tremble" (el tiemblo).

⁷³⁵ *Ibidem*. p. 136.

⁷³⁶ *Jean des Tilles*, p. 205.

⁷³⁷ *La citadelle de Wolgast*, p. 238.

l'escarbot qui chasse" -p. 135-). La unión de la inmovilidad y de la obsesión alimenticia resurge en la continuación de este mismo poema, cuando la tarántula chupa con su trompa de elefante al poeta: la mordedura de la tarántula tiene la cualidad de ser paralizante para el que la sufre, al tiempo que sirve de alimento para el arácnido (una vez más, Lautréamont irrumpe, *avant-la-lettre*, en las páginas del *Gaspard*).

En relación directa con la inmovilidad del féretro, surge la imagen del sueño como nueva analogía del estatismo:

la litière dorée des songes.⁷³⁸

il s'est plongé dans la grotte murmurante et sombre où fleurissent et dorment ensemble les nénuphars jaunes sur les eaux.⁷³⁹

des fleurs qui pâment leurs lèvres aux baisers de la nuit.⁷⁴⁰

parmi les nénuphars dont bâillent les fleurs indolentes!⁷⁴¹

⁷³⁸ *Le nain*, p. 139.

⁷³⁹ *Les lavandières*, p. 324.

⁷⁴⁰ Primer Prefacio, p. 62.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

si la mort eût tinté sur notre couche les noces du cercueil⁷⁴²

l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre.⁷⁴³

la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix⁷⁴⁴

La litera presenta una semejanza absoluta con el ataúd, como se puede ver de un modo más que evidente en la quinta y sexta analogías, lo que nos permite considerar al sueño como una continuación de las imágenes de la mortaja y del féretro (el lector recordará, sin duda, que el sueño en el nivel temático no era sino una de las formas de la Muerte). Esta idea se ve asimismo corroborada por la frase final de *Scarbo*, en la que el narrador termina acostado y amortajado a la vez: "je t'emmailloterai comme une momie [... et] je te coucherai debout contre la muraille" (p. 136). La inmovilidad del sueño y la de la mortaja son, en definitiva, dos caras de una misma moneda. Las tres últimas analogías son las que establecen el vínculo directo y definitivo entre el sueño y la Muerte gracias a las palabras "cercueil" y "sépulcre", y a la imagen analogizante de los brazos en cruz, metáfora de la planta de la cate-

⁷⁴² *Les deux anges*, p. 227. En este mismo poema, volvemos a hallar una nueva imagen del lecho, ahora metaforizada como un nido abandonado: "notre couche fût demeurée vide au mois des fleurs, nid abandonné sous le feuillage", p. 228.

⁷⁴³ *Le deuxième homme*, p. 214.

⁷⁴⁴ *Le maçon*, p. 90.

dral, pero también de un cuerpo que yace sin vida, tal y como ya señalamos en otra parte de esta tesis.

Otras tres analogías nos remiten al sema de la inmovilidad, tomando como modelo analógico en esta oportunidad a la estatua y a la muñeca:

Les orangers si parfumés, et vous si indifférente! Ah! signora, vous êtes une statue dans un jardin!⁷⁴⁵

Immobile sur un banc, on eût pu me comparer à la statue du bastion Bazire. Ce chef-d'oeuvre du figuriste Sévallé et du peintre Guillot représentait un abbé assis et lisant. Rien ne manquait à son costume. De loin, on le prenait pour un personnage; de près, on voyait que c'était un plâtre.⁷⁴⁶

Jacqueline, agenouillée aux degrés, gardait une immobilité parfaite, la pluie décollant [...] de son visage de bois verni comme les joues d'une poupée de Nuremberg.⁷⁴⁷

La estatua añade a la inmovilidad el sema de la indiferencia en el amor, frialdad ante el sentimiento que muestra la imposibilidad de humanizar toda

⁷⁴⁵ *Le soir sur l'eau*, p. 229.

⁷⁴⁶ Primer Prefacio, p. 59.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 74.

escultura. La estatua parece un personaje de carne, pero en realidad sólo es de yeso. Al igual que la inmovilidad priva al animal de uno de sus rasgos más característicos (el movimiento), también hace lo propio con el ser humano, al arrancarle toda posibilidad de sentimiento. Bertrand lleva a cabo, así pues, en tan sólo dos analogías una magnífica unión de la inmovilidad, del desamor y de la Muerte. La imagen de la muñeca se fundamenta en una relación analógica similar a la de la estatua, si bien el significado final parece ser algo distinto: la muñeca introduce en el texto bertrandiano una atmósfera de inquietud y misterio que desemboca en un estallido de violencia destructora (el incendio de la Virgen negra), y cuyo sustento es de carácter onírico (el fragmento comentado es en realidad un sueño de Gaspard). Los atributos de la muñeca parecen ser los mismos que los de otros tantos seres de la Noche.

La inmovilidad explícita de la imagen de la muñeca nos permite presentar las dos últimas analogías que queremos comentar dentro de este apartado:

L'Oder poursuit devant Mollgast un cours si paisible que l'on dirait qu'il s'est un moment arrêté.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ *La citadelle de Mollgast*, p. 328.

les ailes des moulins demeuraient immobiles et oisives sur les collines qui bordent l'Oder.⁷⁴⁹

En estas dos imágenes, la inmovilidad se manifiesta como parte de un decorado de Muerte (la Muerte del capitán de la ciudadela) en el que tanto los objetos como los agentes naturales parecen ser presa final de un estatismo directo y absoluto.

Así pues y en definitiva, el *Gaspard* se estructura, tanto formal como analógicamente, como una construcción en la que el movimiento tiende a desaparecer. Si en un primer momento la inmovilidad formal (cuya más perfecta realización es el poema-cuadro) parece ser una aspiración de eternidad, una anulación del tiempo destructor, en el nivel analógico se demuestra que el estatismo surgido de las imágenes de la circularidad (el movimiento pendular de la horca) y de la inmovilidad total (el féretro, la mortaja) no es sino uno de los rostros de la Muerte, y, por lo tanto, un adyuvante de ese tiempo del que se quería huir. La imposibilidad de un estatismo desvinculado de la Muerte y el carácter abiertamente destructor del tiempo generarán finalmente la contradicción interna que lleva a la frustración de la estética bertrandiana y al profundo sentimiento de fracaso de nuestro autor.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 329.

C. Semas dominantes y bisagras sémicas de la estructuración analógica

Antes de iniciar el estudio de la estructuración noémica de *Gaspard de la Nuit*, es decir, la conversión de los diferentes semas surgidos de los procesos analógicos en noemas, quisiéramos ordenar en un cuadro analítico los resultados válidos que hemos ido sacando a lo largo de nuestro examen de la estructuración analógica. El cuadro que proponemos al lector como conclusión a este capítulo (página 605) aparece dividido en tres columnas: la primera muestra lo que sería el nivel isotópico 1 (el nivel textual dentro del proceso analógico), representado por el tema de la luz y por los otros cinco temas metonímicos hallados; la segunda pone de manifiesto cuáles son las bisagras sémicas que permiten la transformación de cada uno de los temas metonímicos en luz; y, por último, la tercera columna indica los diferentes semas correspondientes a cada tema, esto es, el nivel isotópico -1 (el nivel sémico).

Con este cuadro damos finalmente por terminado nuestro análisis de la estructuración analógica, de tal manera que ya nada nos impide comenzar el estudio noémico que completa y da sentido a este capítulo que ahora acabamos.

| <u>Temas (nivel textual)</u> | <u>Bisagras sémicas</u> | <u>Semas (nivel sémico)</u> |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1. La Luz (tema principal) | Ø | Fragilidad luminosa vs. Combustión |
| 2. La Riqueza | la lune comme un carolus d'or - comme un écu d'argent | Locura y Marginalidad - Pesadez y Carencia |
| 3. El Agua | la pluie, la rosée, les larmes = les étoiles, les vers luisants, les rayons de la lune | Abismo Ahogamiento |
| 4. El Ruido | el silbido de fuego | Llanto: Animalidad y Guerra |
| 5. El Tiempo | el tiempo como combustión, el tiempo como hielo, la luz germinadora | Vejez Fealdad Fragilidad Deformidad |
| 6. El Movimiento | la luz serpenteante, el extravío en la luz, la danza ígnea | Circularidad Estatismo |

3.2. LA ESTRUCTURACIÓN NOÉMICA

El análisis de la estructuración noémica del *Gaspard de la Nuit* tiene su origen y su razón de ser última en nuestro estudio anterior de la estructuración analógica; de hecho y en cierto sentido, no es más que una transformación en noemas (en conceptos) de los diferentes semas que han ido surgiendo a lo largo del examen del universo analógico bertrandiano. A pesar de su brevedad con respecto a otros capítulos de esta tesis (compárese, por ejemplo, con el que le dedicamos al campo temático de la Noche, o con el anterior, consagrado al estudio de las analogías del *Gaspard*), consideramos de vital importancia su redacción, ya que de este análisis noémico, último peldaño antes de alcanzar el punto culminante de nuestra tesis, saldrá directamente la interpretación en la Historia (y en la historia) de nuestra obra y las conclusiones finales. Pensamos que los diferentes semas encontrados en el análisis de la estructuración analógica pueden agruparse en cuatro noemas: 1) la Destrucción; 2) el Dolor; 3) el Miedo; y 4) la Muerte (especie de macro-noema que los englobaría, una vez más, a todos, como pretendemos demostrar más adelante). Pasemos, pues, a escribir nuestro análisis noémico.

Noema 1: la Destrucción

La Destrucción dentro de las páginas del *Gaspard* afecta a toda la materia, desde la materia más física y palpable, hasta la Naturaleza, tanto humana como animal o vegetal. El primer sema que nos conduce hacia la Destrucción es lógicamente la combustión. Toda combustión implica el aniquilamiento íntegro de la materia que la padece, motivo por el cual en la obra de Bertrand el fuego lleva finalmente hacia el tema de las cenizas, expresión última de la Destrucción total de la materia. La Destrucción surge, así pues y desde su primer impulso, del tema de la luz, tema base de la estructuración analógica, que nos remite, por su parte, al campo temático de la Noche, el que mayor desarrollo textual tiene en el *Gaspard de la Nuit* (el título mismo contiene, por lo tanto, una parte implícita de destrucción).

El fuego destructor procede frecuentemente de la guerra, de tal modo que otro de los temas fundamentales del imaginario bertrandiano, producto, en este caso, de los campos temáticos del pasado y de la marginalidad y con una aparición en el universo analógico ligada al sema del llanto, reaparece en la estructuración noémica. Podemos hallar un fuego destructor vinculado a la guerra en poemas como *Le maçon* ("un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur", p. 90) o *La citadelle de Mollgast* ("les couleuvrines dardent leurs langues de feu", p. 328). Sin embar-

go, el fuego puede encontrar su origen en cualquier otro agente destructor: el sol en *Les muletiers* ("un nuage de poussière qu'enflammait le soleil", p. 187), o en *L'alerte* ("La Posada [...] allumait ses vitres à l'incendie lointain du soleil couchant", p. 192); la lluvia en *La ronde sous la cloche* ("une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre [...]. Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église", p. 143-144); o un simple animal en *L'heure du Sabbat* ("l'oeil phosphorique du chat sauvage", p. 153). Absolutamente todo puede ser agente destructor en el *Gaspard*.

El segundo elemento material presa de la Destrucción estaría constituido por los minerales que hallamos en el tema de la riqueza. Esta destrucción no sería ya causada por una combustión inmediata, sino por un proceso degenerativo en el que la ausencia de luz llevaría a los minerales de la función valorizante a la pesadez sin brillo. Si en la primera ocasión era la luz la que provocaba el estallido destructor, en esta oportunidad la situación se invierte, al ser precisamente la ausencia de luz la causante de la Destrucción.

El noema de la Destrucción surge de nuevo en todos los semas que conciernen al tema del tiempo: la vejez, la fragilidad, la deformidad (y la mutilación) o la fealdad no son sino formas distintas de mostrar la degeneración de la materia humana. Así pues, la constante destrucción que asola las páginas

del *Gaspard* descubre un campo de acción más allá del espacio de la materia inorgánica, actuando directamente sobre los hombres (presentes a menudo como elementos analogizantes en comparaciones y metáforas del reino vegetal) y sobre su habitáculo natural, la ciudad (que para Bertrand será siempre la ciudad medieval, es decir, la ciudad vieja, antigua). La Destrucción halla, de esta manera, un nuevo agente destructor en el paso del tiempo, cuya acción se dejará sentir sobre los hombres y sobre las ciudades (Dijon, Harlem, el viejo París) en las que viven.

La imagen más contundente de la Destrucción se halla, no obstante, en el último poema del *Gaspard*, el ya citado en varias ocasiones *Le deuxième homme*. En dicho poema, la Destrucción se revela en un primer momento a los ojos del lector a través de una analogía marítima e ígnea a la misma vez, analogía que afecta tanto a la materia física ("des cendres") como a la especie humana ("des ossements"): "la terre voguait à la dérive comme un navire foudroyé qui ne porte dans ses flancs que des cendres et des ossements", p. 214. Esta analogía desemboca en una imagen final (ya no analógica, sino perteneciente al nivel diegético literal) en la que la devastación absoluta llega a afectar a la totalidad del Universo: "la trompette de l'archange sonna d'abîme en abîme, tandis que tout croulait avec un fracas et une ruine immenses", p. 214. El desarrollo destructivo en el que se ve inmerso el *Gaspard* termina por alcanzar no sólo a la materia inorgánica (víctima de la combustión) o al hom-

bre (herido y mutilado por el tiempo), sino también a la Naturaleza íntegra, y con ella a toda la Creación divina.

Noema 2: el Dolor

El noema del Dolor aparece en el *Gaspard* vinculado a los semas que denotan enfermedad, fragilidad, vejez o cualquier otro tipo de deformidad. La frecuente aparición de elementos, tanto temáticos como sémicos, que nos envían al espacio de la enfermedad puede encontrar su justificación en un recuerdo biográfico: Bertrand, como recordará el lector, sufrió en los últimos años de su vida un proceso tuberculoso, del que murió a la edad de 34 años. Sin embargo, el sufrimiento que acompañó a los momentos finales de su existencia no podría explicar por sí solo y en última instancia la obsesión bertrandiana por el dolor, ya que el *Gaspard* estaba totalmente concluido en 1.836, es decir un par de años antes de que Bertrand enfermara. El dolor y la enfermedad van, pues, mucho más allá de su propia biografía, a pesar de que, sin lugar a dudas, el carácter enfermizo (no sólo físico, sino también psíquico) del poeta tuvo que contribuir necesariamente en la formación de todo su imaginario del dolor.

Pero volvamos a nuestro noema. La locura, presente en el tema de la riqueza, sería el primero de los semas que nos remite hacia el noema del

Dolor, al ser ésta la forma más cruel de enfermedad. A lo largo de los diferentes poemas del *Gaspard* podemos hallar a la locura unida a diversas imágenes que conllevan un dolor implícito: locura y mutilación en *Le fou* ("le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un oeil à la lune et l'autre -crevé!", p. 137); locura y deformidad gestual en *Le clair de lune* ("la lune, grimant sa face", p. 142); locura y fiebre, de nuevo en *Le clair de lune* ("tant la fièvre est incohérente!", p. 142). Toda locura (como toda enfermedad) es, por lo tanto, portadora de tormentos.

El Dolor encuentra una segunda matriz sémica en la vejez. Como vimos en nuestro análisis analógico, la vejez se manifiesta frecuentemente en el *Gaspard* en estrecha relación con el gemido o con la burla, frutos ambos de la deformidad y de la decadencia material. Descubrimos esta unión entre la vejez y el dolor en poemas como *Ondine* ("mes soeurs [...] se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne!", pp. 149-150), o *Les petits savoyards* ("les marronniers de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs", p. 325). El Dolor que surge de la vejez es al mismo tiempo un dolor físico, resultado de la destrucción de la materia que acabamos de analizar con respecto del noema anterior, y moral, producto de la burla a la que se ve sometida la vejez.

Aunque pueda parecer contradictorio, al menos *a priori*, las diferentes imágenes de la infancia que descubrimos en el *Gaspard* desembocan aún con mayor claridad y frecuencia que las de la vejez en el noema del Dolor. De nuevo es el sema del llanto el que nos permite alcanzar el noema deseado. Veamos: "Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse" en *Les cinq doigts de la main* (pp. 97-98); "les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait", en *Les lavandières* (p. 324); "lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent", en *Les Grandes Compagnies* (p. 170); y "tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes", en *Scarbo* (p. 136). La razón por la cual la infancia se ve conectada de una forma tan contundente al noema del Dolor tal vez se deba a la fragilidad implícita de todo niño, fragilidad que, como ya sabemos, constituye uno de los atributos más poderosos tanto de la enfermedad como de la deformidad física. De este modo y en definitiva, para Bertrand la infancia no sería sino una especie de enfermedad dolorosa.

La vejez y la infancia aparecen entrelazados por dos nuevos semas que, una vez más, van a concluir en el noema del Dolor; nos referimos al tiempo y al llanto, presentes ambos en las imágenes del viejo y del niño. La percep-

ción del tiempo como dolor en las páginas del *Gaspard* es permanente. En el poema *Les lépreux*, encontramos la ya comentada imagen de la lentitud del tiempo, vinculada explícitamente al sufrimiento: "les heures si rapides pour la joie, si lentes pour la souffrance!" (p. 174). En efecto, el tiempo, que, tal y como vimos en el apartado anterior, destruye y deforma la materia, termina por engendrar la vejez. Es la vejez dolorida la expresión más acabada de una temporalidad negativa que tiene como función generar dolor y destrucción. En la infancia, la temporalidad tiene un carácter mucho más implícito, aunque innegable, ya que la niñez conforma una de las edades de la vida, un período de tiempo limitado y, por lo tanto, finito. Ciertamente es que la causa principal de que la infancia bertrandiana se muestre casi siempre llorosa hay que buscarla en la fragilidad deformante a la que ésta se halla sometida, si bien la presencia de una temporalidad destructora ligada a la imagen de las edades de la vida parece contribuir grandemente en la creación de esa fragilidad, y, de esta manera, en el surgimiento del llanto. El mismo Bertrand nos da en el Primer Prefacio la clave que permite la unión entre infancia y tiempo: "Enfance et poésie! Que l'une est éphémère et que l'autre est trompeuse!" (p. 59).

La vinculación entre el dolor y el llanto tiene una lógica natural aplastante: todo llanto tiene su origen en un dolor, estableciéndose de este modo una relación evidente de causa-efecto. Así, las reiteradas apariciones en el *Gaspard* del llanto o del gemido tienen su traducción noémica última en el Dolor.

Recordemos únicamente que el llanto bertrandiano no descubre su manifestación más inmediata en el tema de las lágrimas, sino en el del ruido, de tal forma que éste suele ser indicio (y a veces causa) del Dolor.

La última de las figuras de la enfermedad estaría constituida por la deformidad y la mutilación. La mutilación padecida por el gotoso (*Messire Jean*, p. 123), el manco (*Le cheval mort*, p. 239) o el ciego (*Scarbo*, p. 134; y *La salamandre*, p. 151) contiene un dolor tácito, que no puede ser, no obstante, ignorado. Con respecto a la ceguera, podemos hallar asimismo la imagen del látigo de luz en *La ronde du Sabbat*, luz hiriente que golpea con su intensidad los ojos (la ventana) del poeta: "une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre" (p. 143). Sin embargo, la imagen de aúna dolor y deformidad de un modo más evidente es la que encontramos en *Les cinq doigts de la main*. En esta imagen, la deformidad de los dedos de la mano (analogizados a lo largo del poema como personajes grotescos de la ciudad de Harlem) se ve al final metaforizada a través de un acto de agresión dolorosa, un bofetón: "Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem" (p. 98). Dolor y deformidad encuentran, así pues, el vínculo explícito que les faltaba.

El último referente sémico para el noema del Dolor se halla en la comparación que Bertrand establece entre la poesía y el almendro en el Primer Pre-

facio: "la poésie est semblable à l'amandier: ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers" (p. 59). El dolor que brota de la poesía no es ya meramente físico, sino que se trata de un dolor mucho más profundo: la amargura del poeta que se sabe incapaz de alcanzar el Absoluto (el poema-cuadro) por el anhelado. El sufrimiento aparece unido al acto creador dentro del *Gaspard* en varias ocasiones: "ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents" (en *A M. Charles Nodier*, p. 217); "C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances" (en el Primer Prefacio, p. 59; esta frase se refiere al diablo Gaspard, que, como recordará el lector, es la imagen misma del creador); "le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin" (en *A M. Victor Hugo*, p. 82; la metáfora del libro como cárcel conlleva un dolor implícito para nosotros innegable). De esta manera, el nivel noémico nos envía en esta oportunidad (al igual que en el apartado estudiado anteriormente) hacia un metadiscurso implícito en el que el tema del olvido y el sentimiento de fracaso se convierten en el receptáculo final de todo el noema del Dolor.

Noema 3: el Miedo

El noema del Miedo nace en un primer instante del contraste entre la luz y la oscuridad. Así, por una parte, tenemos una fragilidad luminosa (que en

ocasiones puede ser pura oscuridad, ausencia de luz) y, asociada a ella, una incertidumbre causante de un miedo latente que no llega a estallar, mientras que, por otro lado, el miedo puede germinar de la luz violenta que desgarrar la noche. En el primer modelo, el miedo permanece siempre oculto, implícito; en el segundo, sin embargo, el miedo se muestra con vigor y al descubierto, tal y como sucede, por ejemplo, en *La pluie* ("la biche fugitive [...] qui s'épouvante de l'éclair comme de la lampe du chasseur des mines", p. 225), o en *Ondine* ("Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église", p. 144). Directamente emparentado con la luz intensa, surge el miedo a la combustión y a la consumición de la materia, expresado con gran claridad en el poema *La messe de minuit*: "de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu [...] ne s'éteigne" (p. 125).

Un último caso de unión entre la luz y el miedo aparece en las imágenes del extravío en la luz y de la búsqueda de un escondrijo donde guarecerse; la búsqueda del escondrijo adopta la forma de una huida en el poema *La ronde sous la cloche* ("lune courut se cacher derrière les nuées", p. 143), al tiempo que el extravío en la luz muestra indirectamente los terrores de la infancia en el poema *La pluie* ("les enfants fourvoyés [...] qui se dirigeaient vers la lumière lointaine de l'ogresse", p. 226). La mención a la bruja reviste de un referente aterrador a la imagen de la rueca, presente en otros poemas. En uno

de ellos el movimiento circular de la rueda llega a verse explícitamente vinculado al miedo, aunque en esta oportunidad sin que exista ninguna presencia luminosa: "le cri de la lavandière effraya dans la souche d'un saule un rat qui filait sa quenouille" (*Jean des Tilles*, p. 205).

El tema de la luz puede convertirse en uno de los sostenes del noema del Miedo debido al carácter siempre inquietante o destructor que tiene la luz bertrandiana. El miedo a la luz es desde luego el miedo a la combustión, a la destrucción de la materia, pero también a perderse en la Noche, ya que toda luz en la oscuridad representa para Bertrand una posibilidad de extravío.

El segundo gran agente motor del noema del Miedo es el ruido. Por sus cualidades discordantes, disarmónicas, todo sonido bertrandiano puede ocasionar una conmoción en aquél que lo escucha, conmoción que frecuentemente aparecerá explícitamente vinculada a la expresión de un miedo que va del simple sobresalto al terror más agudo. Veamos algunos ejemplos pertenecientes tanto al nivel analógico como al simplemente temático: en *Jean des Tilles*, encontramos "le cri de la lavandière effraya dans la souche d'un saule un rat" (p. 205); en *Les lavandières*, "les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait" (p. 324); en *La ronde sous la cloche*, "je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les

ténèbres" (p. 143; este caso el miedo surge tanto del ruido como de la no-luz); en *La citadelle de Mollgast*, "comme la trompette redoutable du Jugement dernier" (p. 328); y en *L'heure du Sabbat*, "mille cris confus, lugubres, effrayants" (p. 153). En realidad, el aspecto más inquietante (y, por lo tanto, más terrorífico) del ruido es, a nuestro juicio, su permanente animalización. La transformación constante de los diversos ruidos y sonidos que pueblan la Naturaleza en gruñidos animales confiere a éstos un carácter claramente agresor, al ser frecuentemente los animales bertrandianos agresivos o nocturnos (el lobo, el perro, la araña).

El tercer sema en el que se fundamenta el Miedo sería el abismo, cuya relación con el terror en las páginas del *Gaspard* es mucho más sutil y soterrada que la que mantienen la luz y el ruido. El abismo bertrandiano puede ser considerado como un abismo de miedo por los vínculos que establece con la noche, con la confusión, o con la destrucción física; así, en *Le deuxième homme*, hallamos una ruina en la que el ruido vuelve a hacer acto de presencia ("la trompette de l'archange sonna d'abîme en abîme, tandis que tout croulait avec un fracas et une ruine immenses", p. 214); en *Le maçon*, la caída del agua nos remite a una confusión espacial, en donde la profusión objetual se combina con el movimiento descendente para crear una sensación de vértigo ("Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des

tourelles, des toits et des charpentes", p. 89); y, finalmente, en *L'heure du Sabbat*, surge la noche como precipicio de oscuridad y de luz al mismo tiempo ("Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants", p. 153). Toda impresión abisal conlleva un miedo a la caída que no puede ser ocultado, aunque éste no siempre se exprese de un modo descubierto.

Por último, el Miedo se alimenta también del sueño, si bien en esta ocasión las manifestaciones textuales hallan un mayor desarrollo en el nivel temático, quedando así en segundo plano el nivel analógico. Los ejemplos más claros los podemos encontrar en las pesadillas del tercer libro del *Gaspard*: "Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, -ô horreur!- une larve monstrueuse et difforme à face humaine!" en *Le nain* (p. 139); "elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule", de nuevo en *Le nain* (p. 140); "je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres", en *La ronde sous la cloche* (p. 143; en este poema, el Miedo surge del sueño, ya que la acción parece ser, al final del texto, una pesadilla del poeta, pero también, como acabamos de ver en el párrafo anterior, del ruido -"douze voix"- y de la luz, o, mejor dicho, de la no-luz -les ténèbres-); "des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée", en *Un rêve* (p. 145); o "je remarquais avec effroi que ses yeux étaient vides", en *Mon bisaïeul* (p. 147).

El noema del Miedo nos remite, en última instancia, a los otros dos noemas ya estudiados en los apartados anteriores, al configurarse, por una parte, en torno al terror a la destrucción de la materia (la luz, el fuego, la caída en el abismo), y, por otra, en torno al terror al dolor (el ruido y la luz que hieren el oído y los ojos, la locura que brota del sueño). Ambas posibilidades nos remiten en última instancia a un miedo a la temporalidad (a la Noche, que es también, por supuesto, la Muerte, y que se manifiesta en la imagen del temblor de la hora: "l'heure tremble au clocher, la nuit", en *Le clair de lune*, p. 141). El miedo bertrandiano está hecho de una substancia realmente penetrante.

Noema 4 (macro-noema): la Muerte

Con el estudio del noema de la Muerte, comenzamos el que habrá de ser el último de nuestros análisis dentro de la estructuración noémica. La Muerte, que ya dominó, como sin duda recordará el lector, un campo temático completo, aquél que, por lo demás, configuraba el eje de toda la estructuración temática, reaparece ahora para constituirse en noema, noema que será, de nuevo, el núcleo de la estructuración (en esta ocasión noémica), en definitiva, y como veremos, el macro-noema que incluye y explica a los otros tres.

La Muerte surge implícitamente dentro del tema de la riqueza en aquellas imágenes que nos envían al sema de la marginalidad: "comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!", en *Le capitaine Lazare* (p. 91); y "les amétistes taillées en forme de gouttes de sang", en *Henriquez* (p. 190). El noema de la Muerte interviene, pues, directamente en el proceso de degeneración que padece el tema de la riqueza, y con él las analogías minerales. Su papel es, por lo tanto, activo dentro del imaginario bertrandiano de la riqueza, aunque, en este caso, aún no ocupe el centro de la escritura.

En el sema del ahogamiento, volvemos a encontrar, ahora ya de un modo mucho más explícito, el noema de la Muerte. La unión entre ahogamiento y Muerte no es nada original en Bertrand: ahogarse y morir son actos que se ensamblan naturalmente, como principio y final de una misma acción. Lo realmente singular del imaginario bertrandiano es la imagen del ahogamiento en la luz ("les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée", en *L'ange et la fée* -p. 223-), lo que concede a ésta un carácter especial, en relación inmediata, desde luego, con el agua (ya hemos visto en varias oportunidades la contaminación luminosa que sufre el tema del agua), pero también, y sobre todo, con la Muerte. La luz (como el agua, que está toda ella contaminada de luz) se convierte, así pues, en el principal actante de la Muerte (el fuego que consume la materia en el noema de la Destrucción; la luz hiriente en el noema del Dolor; la luz que

provoca el extravío en la noche del noema del Miedo). Resulta francamente interesante verificar cómo el tema central del nivel analógico, perteneciente, por otro lado, al campo temático de la Noche (como ya hemos señalado varias veces, el que mayor desarrollo textual presenta dentro del nivel temático), se transforma en estos momentos en uno de los agentes primordiales del macro-noema de la Muerte, aquél en torno del cual gira todo el nivel noémico. Así pues, nuestra elección del tema de la luz como eje de nuestro estudio del nivel analógico parece quedar plenamente justificada.

Una nueva imagen vinculada al noema de la Muerte sería el ahorcamiento, dentro de la resultante sémica de la circularidad del tema del movimiento. La conexión entre el movimiento suspensorio y la Muerte se produce en un primer instante en la imagen de la marioneta del poema *A M. David, statuaire*: "l'homme, frêle jouet, gambadant suspendu aux fils des passions; ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort?" (p. 246). El enlace entre la Muerte y el ahorcamiento se hace aún más explícito en la transformación que sufre el semema [pendre], al convertirse en [étrangler]. El movimiento suspensorio se ve, por lo tanto, definitivamente sustituido por una Muerte certera e ineludible: "une corde qui m'étrangle comme un pendu!" (en *Le raffiné*, p. 117); "la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!" (en *Le clair de lune*, p. 142); "Ou bien serait-ce quelque araignée qui

brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?" (en *Le gilet*, p. 241).

La siguiente aparición del noema de la Muerte se produce dentro de todo el bloque de analogías que toman a la mortaja y al féretro como elemento analógico. Una vez más, la unión se lleva a cabo de un modo natural e inmediato. Más interesante nos parece, a este respecto, la contaminación sémica que reciben todas las analogías del estatismo por contacto con las imágenes de la mortaja y del féretro: de esta manera, las imágenes de la inmovilidad animal, de la estatua y del sueño (en especial, la metáfora de *Le maçon*: "la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix", p. 90) adquieren una nueva significación, ligada ahora al noema de la Muerte.

El noema de la Muerte encuentra un último espacio sémico en el paso del tiempo. En efecto, dos metáforas que toman como base analógica una misma imagen (la de la mariposa) nos permiten establecer el contacto entre la temporalidad y la Muerte: "L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse" (en el Primer Prefacio, p. 59); "le papillon des tombeaux déjà sur les lèvres" (en *Madame de Montbazon*, p. 231). La mariposa, que en la primera metáfora es una juventud presa de la combustión (es decir, de la destrucción material), se convierte en la segunda en mensajero de muerte, de tal forma que el paso del tiempo, concebido en

un principio como combustión, queda al final del proceso marcado de un modo explícito por el sello de la Muerte. Dado que las imágenes de la temporalidad terminan coincidiendo, tal y como vimos en su momento, con las imágenes analógicas del Poeta y de la Poesía, podemos considerar que el noema de la Muerte tiene asimismo un sentido metadiscursivo, al ser uno de sus agentes (el tiempo) la causa principal del olvido de la obra de creación (frágil y destructible). La obsesión por la Muerte alcanza, en definitiva, a toda una concepción del tiempo y del Arte, que, como veremos en el siguiente capítulo, afecta a la condición humana y tiene una lectura final en la Historia.

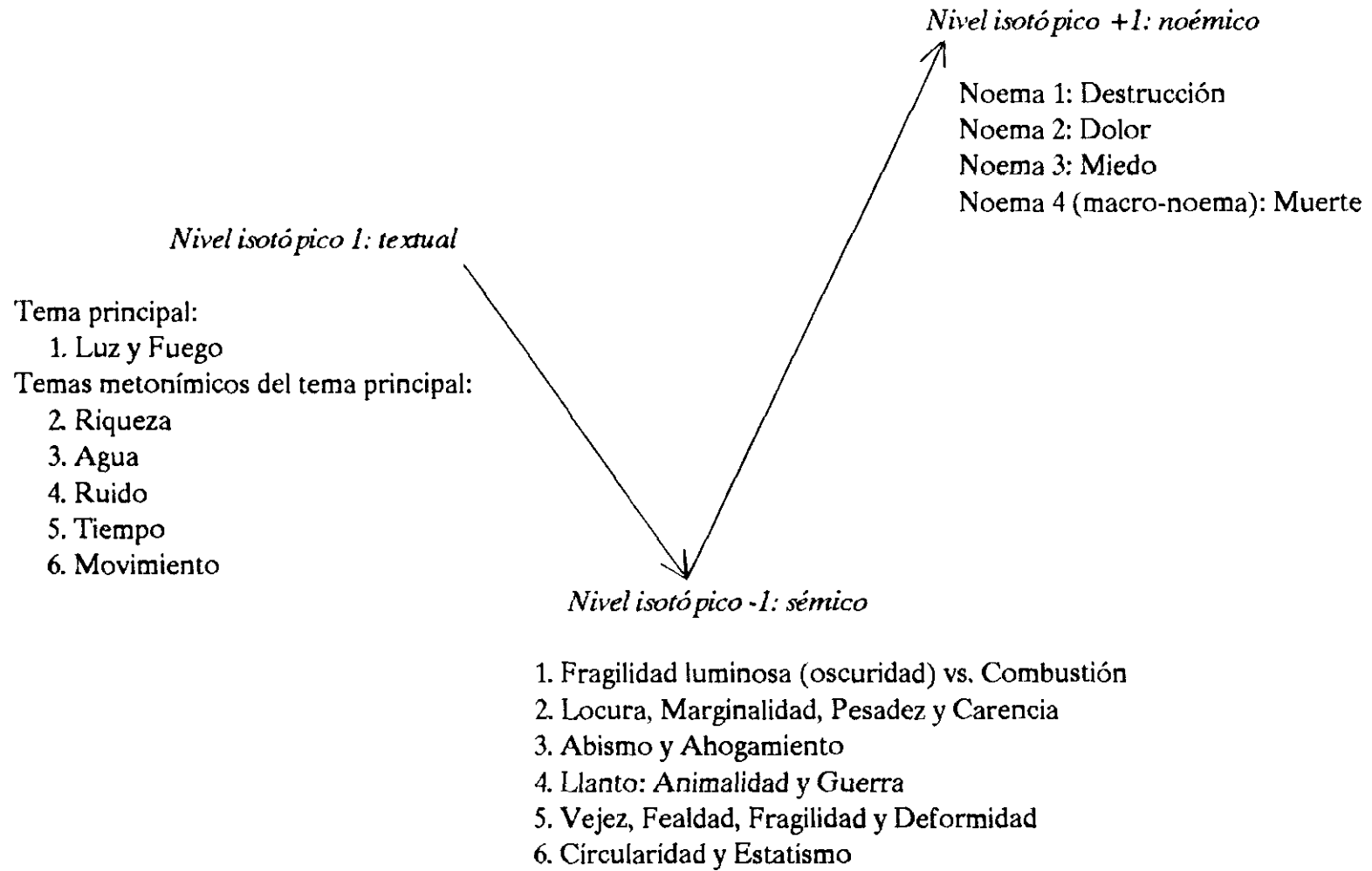
Nos queda únicamente, antes de dar por concluido este análisis de la estructuración noémica mostrar al lector, de qué modo el noema de la Muerte se convierte en macro-noema. Su relación con el noema de la Destrucción es más que evidente: toda destrucción material, ya sea debida a la combustión, a la vejez o a la enfermedad, desemboca lógicamente en la Muerte. Existe, sin embargo, una imagen que nos pone de manifiesto esta relación de una manera aún más directa: "l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions!" (Primer Prefacio, pp. 75-76). Esta imagen nos muestra con claridad hasta qué punto toda destrucción ("la cendre") es en la obra de Bertrand una representación de la Muerte ("l'arcane gît").

El Dolor descubre los lazos que le unen a la Muerte a través de la imagen del niño que gime mientras se ahoga ("la voix plaintive d'un enfant qui se noyait", en *Les lavandières* -p. 324-), lo que nos autoriza a juzgar a todo gemido, a todo llanto (casi nos atreveríamos a decir que a todo ruido o sonido) bertrandiano como un anuncio de la Muerte, como la manifestación del dolor que provoca la poderosa Dama.

Y, por supuesto, también creemos poder afirmar que todo miedo es, en el fondo, un miedo a la Muerte, como se observa claramente en esta misma imagen que acabamos de comentar y que reproducimos ahora en su totalidad, a fin de ver con mayor certeza esta unión entre el Miedo y la Muerte: "les lavandières et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait". De tal manera, la función última de la Destrucción, del Dolor y del Miedo se ve reducida, a su vez, a crear meras imágenes de la Muerte, el verdadero centro de todo el nivel noémico, en torno del cual giran todos los semas del texto.

Por lo que hemos visto en nuestro análisis de la estructuración analógica y noémica, los datos que habíamos encontrado en el examen del nivel temático se siguen confirmando en este momento como válidos: el predominio de la Muerte, ya sea como campo temático dominante o como macro-noema es certero en todos los niveles del texto. No existe, así pues, ningún tipo de contra-

dicción interna entre los niveles temático y analógico que ponga en peligro la unidad textual. Quisiéramos, por lo tanto, expresar nuestra convicción (convicción que, a nuestro entender, ha quedado plenamente demostrada por los análisis de los diferentes niveles textuales) de que *Gaspard de la Nuit* es una obra de una gran unidad interna, a diferencia de lo que ha venido opinando una buena parte de la crítica bertrandiana. Damos por finalizado nuestro estudio de la estructuración noémica con el esquema prometido al comienzo de esta tercera parte de nuestra tesis, esquema en el que se puede apreciar el movimiento (vertical y horizontal) que lleva al tema de la luz (y a sus otros temas metonímicos) a transformarse en el macro-noema de la Muerte.



3.3. HACIA UNA INTERPRETACIÓN EN LA HISTORIA

La presencia de la Historia en la obra de Aloysius Bertrand no se manifiesta de un modo directo y diáfano. De hecho, no existe en el *Gaspard de la Nuit* ningún tipo de mención expresa a acontecimientos históricos contemporáneos del autor que nos delate una determinada posición ante la Historia que le tocó vivir. Sí podemos hallar, ciertamente, un buen número de sucesos y de referencias historias que nos remiten a un pasado remoto, aquél que nos sitúa la acción del relato en la Edad Media o en los siglos XVI y XVII, si bien estos hechos parecen importar más por su carácter de huida temporal que por su verdadera condición de evento histórico, lo que, indudablemente, ya supone una cierta determinación ante la Historia. Así pues, en un primer acercamiento, da la impresión de que la postura bertrandiana ante la Historia no debe ser buscada en el tiempo referencial de sus poemas, sino más bien en su concepción de la temporalidad, y, por extensión, de la Vida y de la Condición Humana.

La Vida en el imaginario bertrandiano aparece siempre marcada por la fugacidad, por su naturaleza efímera y pasajera. Son numerosísimos los poemas del *Gaspard* que nos recuerdan esta particular concepción de la Vida,

ligada siempre a la imagen de un tiempo destructor. Aunque, en gran medida, ya hemos visto a lo largo de nuestro estudio analógico y noémico los principales rasgos de esa temporalidad siempre negativa, pensamos que sería interesante, a pesar del peligro evidente de caer en la redundancia, repasar los ejemplos más interesantes, a fin de fijar en este capítulo todo el imaginario bertrandiano sobre el tiempo, deteniéndonos únicamente en aquellos momentos en que la temporalidad surge en relación directa con la vida, es decir, con la historia personal del poeta (dejaremos, pues, de lado todas las analogías del tiempo como tránsito veloz o como discurrir lento en el dolor). Vamos, pues, a ello.

El tiempo es para Bertrand combustión, destrucción física de la materia. En el Primer Prefacio, descubrimos la imagen que nos revela este carácter ígneo del tiempo: "L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse" (p. 59). De un modo imprevisible, Bertrand utiliza más adelante dos nuevas analogías para mostrar su concepción sobre la condición humana, pero sirviéndose ahora de una metáfora acuática y de otra con referente en el hielo: en *Ma chaumière*, podemos leer la analogía "ô ma muse inabritée contre les orages de la vie!" (p. 204), mientras que en *Encore un printemps* descubrimos la siguiente frase: "O ma jeunesse, tes joies ont été glacées par les baisers du temps" (p. 211). En las tres ocasiones, a pesar del cambio de catalizador psicosensores, hallamos el mismo impulso

destructor de la temporalidad, en el último caso con una mención explícita al tiempo, que en los otros dos ejemplos sólo aparece de una forma subrepticia.

La vida concebida como fuga temporal con final último en la Muerte la encontramos en el poema *Les lépreux*: "l'oeil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie, et l'approche de leur éternité" (p. 175). A nuestro juicio, la presencia de la palabra "éternité" debe ser interpretada en este texto como una referencia a la Muerte que espera a todo aquél que sufre el paso del tiempo, y no, bajo ningún concepto, como una esperanza cristiana de salvación. El tono general del poema, francamente melancólico, incluso sombrío, y la existencia de otras imágenes negativas del tiempo nos hacen pensar que no es posible interpretar aquí a la eternidad sino como sinónimo de muerte. En otros dos poemas, volvemos a descubrir la misma imagen del tránsito temporal de la Vida hacia la Muerte: en *La chanson du masque*, "la vie, ce pèlerinage à la mort!" (p. 196); y en *Sur les rochers de Chèvremorte*, "Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé" (p. 209).

De una índole algo diferente, pero con una conclusión semejante, surge en el poema *A M. Charles Nodier* la imagen de la vida como juego en el que siempre se pierde: "Je marque mon jeton à ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup" (p. 217). Termina Bertrand su recorrido imaginario por el

tiempo y por la vida con la aparición de la imagen del destino concebido como condena y castigo. La primera imagen del destino, que nos remite al mito de las Parcas, tiene un tono más bien neutro ("Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes!", en *Encore un printemps* -p. 211-), mientras que en la segunda, sin embargo, podemos encontrar la imagen del destino vinculada a la Muerte ("Elle est morte, monsieur, morte! et voici l'eucologe où elle épanchait sa timide prière [...]. -Livre fermé comme le livre de sa destinée!", en Primer Prefacio, -p. 62-). Vida y Muerte surgen, así pues, como los dos primeros fundamentos de las imágenes del destino.

La tercera imagen continúa en la misma línea que las dos anteriores, pero ahora remitiéndonos de un modo más explícito hacia una idea de desgracia e infortunio: "C'est que je naquis aiglon avorté! L'oeuf de mes destinées, que n'ont point couvé les chaudes ailes de la prospérité, est aussi creux, aussi vide que la noix dorée de l'Egyptien", en *A M. David, statuaire* (p. 246). El destino (que no es sino el nacimiento mismo del poeta, es decir, su entrada en la vida, en el tiempo) se opone, por lo tanto, a una prosperidad imposible. En este mismo poema, la prosperidad aparece vinculada a la gloria, a una eternidad que sólo el arte parece poder dar, gloria que surge como inalcanzable para el poeta carente de genio que Bertrand creía ser: "Non, la gloire, noblesse dont les armoiries ne se vendirent jamais, n'est pas la savonnette à vilain qui s'achète, au prix du tarif, dans la boutique d'un journaliste!" (p.

245). La unión entre la Vida y el Arte aparece con mayor claridad en el Primer Prefacio, donde Bertrand se sirve de la misma palabra ("éphémère") para calificar a la juventud y a las creaciones artísticas de los hombres (pp. 59 y 75). Arte y Vida se mezclan en el imaginario bertrandiano a la hora de mostrar el sentimiento de fracaso que impregnó toda su existencia. Por todo ello, la condición humana para nuestro autor (cabría decir, para ser más exactos, *su* condición humana) queda definitivamente abocada al fracaso y a la Muerte: "Ah! l'homme, dis-le-moi, si tu le sais, l'homme, frêle jouet, gambadant suspendu aux fils des passions; ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort?", en *A. M. David, statuaire* (p. 246).

La primera lectura que de estas imágenes podemos hacer nos envía, desde luego, a la historia personal de Aloysius Bertrand, una historia vivida por su protagonista como un fracaso tanto artístico como existencial, tal y como hemos visto. No obstante, creemos que también es posible hacer una lectura en la Historia, sobre todo si nos detenemos en el tiempo referencial de la mayoría de los poemas del *Gaspard*. La vivencia del pasado para Bertrand supone, así pues, un intento de recuperar un tiempo ya ido y de abolir, a la par, la temporalidad que lo hizo desaparecer. Resucitar el pasado a través de sus ruinas, esos restos que el tiempo ha tenido a bien dejarnos, supondría escapar de la temporalidad destructora, reinstaurar un presente incólume. De ahí la importancia de las ruinas y, por supuesto, de la catedral gótica como ostenta-

dores de un tiempo congelado. El final del afán resucitador de Bertrand ya lo conocemos: el pasado concluye sus pasos en el tema de la guerra y en la presencia de una marginalidad (la de la ciudad medieval) agresiva que impide el triunfo último de la eternidad sobre el tiempo. Así, en *Le maçon*, la catedral, máxima forma de aspiración a la eternidad, queda al terminar el poema "couchée les bras en croix" (p. 90), aplastada por la visión del pueblo incendiado a lo lejos. El tiempo, en definitiva, para Bertrand es siempre destrucción, tanto de una Vida que sólo encuentra su razón de ser en la Muerte, como de la obra de arte, condenada en definitiva al olvido.

Esta concepción pesimista del tiempo como fluir eterno hacia la Muerte no es, en modo alguno, exclusiva de Bertrand. De hecho, el gran descubrimiento del movimiento romántico europeo es precisamente esa sensación de flujo temporal, descubrimiento que tendrá múltiples traducciones artísticas y filosóficas. Arnold Hauser considera que este hallazgo del Romanticismo supone su principal contribución al saber occidental, toda vez que su particular concepción del tiempo aún sobrevive en nuestros días. En muchísimos aspectos, podemos estimar que nuestra época y nuestro pensamiento siguen siendo románticos. Veamos de qué modo formula Hauser su teoría:

Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha intermi-

nable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.⁷⁵⁰

Para Hauser esta noción romántica sobre el tiempo engendrará dos tipos de Romanticismo: por un lado, aquél que se asienta en una visión negativa del tiempo y que, por lo tanto, se refugiará en la añoranza de un tiempo perdido y en la búsqueda de una huida de la temporalidad (surgirá de este Romanticismo el mal del siglo); por otro, existe también una creencia en el progreso de la humanidad, basada en una concepción positiva de ese devenir temporal. Inspirado por esta segunda creencia, aparecerá el socialismo romántico (Lamartine) y en torno a él el tema de la energía y el mito de Napoleón.

No nos detendremos en la teoría romántica del progreso ni en la concepción positiva del devenir temporal que la origina, y no porque las consideremos, ni mucho menos, faltas de interés, sino porque pensamos que su análisis nada puede aportar al estudio de la temporalidad en la obra de Bertrand. Su examen sería, sin lugar a dudas, de una gran fecundidad a la hora de analizar los textos de Lamartine, de Hugo o de Stendhal, pero no en el análisis de una

⁷⁵⁰ "El Romanticismo alemán y el de Europa occidental" in *Historia Social de la Literatura y del Arte*, vol. 2. Traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1.985 [19ª ed.], p. 345.

obra construida sobre una visión totalmente negativa del tiempo, tal y como hemos visto a lo largo de esta tesis.

La concepción negativa de la temporalidad en el Romanticismo ha sido estudiada por el crítico francés Georges Poulet. Para Poulet, esta negatividad del tiempo genera en el imaginario romántico un doble movimiento, prospectivo y retrospectivo, con una finalidad siempre igual: la huida del tiempo destructor. Así se expresa Poulet al respecto:

Les romantiques sont souvent ceux qui éprouvent au plus haut degré le sentiment de la fuite du temps, indissociable de celui de l'existence, et qui par suite cherchent le plus continuellement à compenser cette fuite par la constance avec laquelle ils tâchent d'aviver leurs souvenirs ou leurs projets familiers et d'agrandir ainsi la sphère de leur existence en y introduisant la conscience du passé et parfois aussi du futur. Si d'une part le mouvement prospectif de l'existence entraîne tous ceux qui y sont sujets vers la dissolution et vers la mort, il y a souvent aussi chez eux un mouvement contraire qui conduit la pensée vers des profondeurs rétrospectives, où il est possible de prendre conscience de soi-même, non pas seulement tel qu'on devient sans cesse, mais tel qu'on était.⁷⁵¹

El movimiento retrospectivo, mucho más fértil en sus resultados textuales que el movimiento prospectivo, cuya única salida parece ser la Muerte, provocó

⁷⁵¹ "Le Romantisme et la conscience de soi" in *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: José Corti, 1.977, pp. 33-34.

dos fórmulas distintas en sus frutos, aunque de impulso inicial semejante. Por una parte, podemos hallar una serie de escritores que pretenden afirmar y comprender su consciencia individual, totalmente personal y singularizada (como sucede, en opinión de Poulet, con Vigny), mientras que por otra tendremos a los escritores que llevan su deseo de conocimiento retrospectivo hacia una consciencia universal, colectiva. El pasado que se quiere fijar deja de ser la historia personal para convertirse en la Historia de toda la Humanidad, e incluso de todos los seres vivos, tal y como ocurre con Guérin, buscador de las fuentes de la Vida.

Marcel Voisin, por su lado, ve en la ensoñación negativa de la temporalidad del Romanticismo una insatisfacción del presente y la añoranza de un "ailleurs", espacio quimérico que en ocasiones será temporal (encontramos entonces la nostalgia del pasado) y en otras atemporal, es decir, que ansía la anulación del tiempo. Esta insatisfacción se sitúa en el origen de lo que Voisin llama ensoñaciones compensatorias, cuya función sería nivelar la amargura del vivir en el presente:

L'époque romantique, qui vit un premier essai de libération de l'imaginaire, entretient aussi par le fameux «mal du siècle» l'insatisfaction du présent et la nostalgie

d'un ailleurs. Toute une jeunesse se considère en exil et s'efforce de compenser son amertume par les rêves les plus chimériques.⁷⁵²

Voisin se limita a analizar en su magnifico estudio las ensoñaciones compensatorias aparecidas en la obra de Théophile Gautier, uno de los autores que examinaremos más adelante, sin ningún género de dudas el más próximo a Bertrand en su concepción del tiempo. Nosotros, sin embargo, intentaremos ir un poco más allá y ver cuáles son los posibles sueños compensatorios de todo el Romanticismo francés, para lo cual nos serviremos del término "ensoñación compensatoria" acuñado por Voisin, dado que dicho término nos viene como anillo al dedo para expresar nuestra idea de las soluciones otorgadas por los diferentes escritores románticos al problema de la negatividad del tiempo.

Este análisis que ahora emprendemos ha de ser necesariamente parcial e incompleto, ya que, en realidad, el estudio pormenorizado de la ensoñación temporal en el Romanticismo pudiera ser perfectamente el objeto de una tesis independiente, y, sin duda alguna, muy voluminosa. Las breves páginas que deseamos redactar a este respecto no son sino un esbozo de lo que quizás algún día pueda ser un análisis en profundidad de tan complicada cuestión. Si nos hemos decidido a tratar, aunque sólo sea superficialmente, este asunto es porque creemos que en el estudio de las posibles soluciones compensatorias a

⁷⁵² *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1.981, p. 48.

la negatividad del tiempo podemos hallar una respuesta a nuestro deseo de situar el *Gaspard de la Nuit* dentro de la Historia. Tres son las ensoñaciones compensatorias que hemos descubierto en los distintos autores románticos (recordamos al lector que la ensoñación positiva del tiempo ha sido dejada de lado hace ya varias páginas): 1) la ensoñación compensatoria histórica; 2) la ensoñación compensatoria mítica; y 3) la ensoñación compensatoria artística.

La *ensoñación compensatoria histórica* estaría representada fundamentalmente por Chateaubriand. Chateaubriand percibe la acción del devenir temporal como un elemento destructor de un mundo pasado irrecuperable en el que se cimentaba no sólo una felicidad perdida sino toda una forma de pensar y de sentir la realidad. Frente a este mundo del pasado, surge terrible un presente insoportable y un futuro intangible e incierto. Pierre Barbéris ha mostrado con gran habilidad de qué modo en el Romanticismo y, en especial, en Chateaubriand el culto al pasado ("le passeisme") adquiere su verdadera significación en la negación de un mundo moderno (el presente) inhabitable:

Contre un insupportable présent, faute d'un avenir à lui opposer, on ne peut que se souvenir et regretter, soupirer ou rager après la commune perdue, qu'elle soit enfance, village, cité, même si elle était devenue illusoire, aliénatrice, même si elle était objectivement dépassée et ne répondait plus aux nouveaux besoins. Tout le culte ro-

mantique du passé s'explique par cette réaction, la seule possible, le plus souvent contre un monde moderne à la fois insupportable et nécessaire.⁷⁵³

La sensación de haber perdido un mundo nace en el Romanticismo a causa del fracaso existencial y político que supuso la Revolución francesa. La Revolución y, previamente, los filósofos del Siglo de las Luces habían arrancado de cuajo unas creencias políticas y religiosas sin establecer, no obstante, un nuevo orden al que agarrarse. El Primer Romanticismo se verá, de este modo, preso de una impresión de extravío, al desaparecer bajo sus pies la unidad religiosa (basada en el Dios del Antiguo Régimen) y política (cuyo fundamento era el Rey absoluto) que vivieron en su infancia. Así, el pasado ya perdido e irrecuperable será para Chateaubriand (y, en gran medida, para todo el Primer Romanticismo) la Francia del Antiguo Régimen, espacio utópico centrado en un lugar, pero también, y de ahí toda la sensación de quebranto irrecuperable, en un tiempo, en un pasado que ya no puede volver. Ante la imposibilidad de recobrar el tiempo ido (tiempo ligado a un momento político, es decir, histórico), surgirá el mal del siglo, estigma que marcó a toda una generación francesa. Chateaubriand creará en su imaginario un mundo idílico ligado al Cristianismo (cfr. *Les martyrs* o *Le génie du Christianisme*) y al Absolutismo monárquico (*René*), mundo que será también el de su propia

⁷⁵³ "Les Romantismes" in *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, tome IV. De 1.789 à 1.848 (1ère partie), ouvrage collectif sous la direction de Pierre Abraham et Michel Décaudin. Paris: Les Editions Sociales, 1.972, p. 509.

infancia (cfr. *Mémoires d'Outre-tombe*) y con el que intentará compensar la existencia de un presente cruel y vacío. Sin embargo, la vivencia de la temporalidad (el avance temporal hacia ese presente post-revolucionario) se impondrá con frecuencia al idilio histórico-religioso, de tal manera que su obra caerá a menudo en un pesimismo sellado por la tragedia, como sucede, por ejemplo, en *René* o en *Atala*.

La segunda ensoñación compensatoria a la negatividad del devenir temporal sería la *ensoñación compensatoria mítica*. En este grupo, nos detendremos exclusivamente en dos autores de capital importancia dentro del Romanticismo francés: Maurice de Guérin y Gérard de Nerval. Guérin, como ya indicamos al comienzo de este capítulo, lleva a cabo una búsqueda de su propia consciencia interior que le conduce directamente hacia los orígenes de la existencia humana. Este camino regresivo gueriniano hacia las fuentes de la Vida ha sido mostrado con gran acierto por el crítico francés Georges Poulet:

Guérin est celui qui pour réaliser son acte de conscience commence par se retirer au fond de lui-même, profondeurs non pourtant totales et qui équivaudraient au royaume de l'inconscient. Rien de moins freudien que la recherche opérée par Guérin, car pour lui entre la surface et le fond de l'être il n'y a pas de coupure ni d'opposition, mais une grande voie intérieure qui nous ramène à nos origines. Il ne s'agit que de la suivre et de nous enfoncer ainsi graduellement dans notre intimité propre jusqu'à ce que nous atteignons à ce point vivant et fécond qui a été et qui continue d'être le

germe de nous-même [...]; la mort d'autrui mais aussi sa survivance finale, lui inspirent le désir de remonter jusqu'aux sources de la vie [...].⁷⁵⁴

En efecto, Guérin pretende, en su afán por encontrar una explicación a su propia consciencia individual, hallar las fuentes de la Vida en una Naturaleza atemporal y victoriosa. Así, en *Le centaure* el proceso de introspección se convierte rápidamente en un movimiento regresivo que le lleva hacia un espacio mítico con el que Guérin desea explicar su propia existencia y la de toda la Humanidad. En *Le cahier vert*, por su parte, el proceso introspectivo de los poemas en prosa íntimos generarán frecuentemente un anhelo de fundirse en la Naturaleza, de tal forma que su supervivencia final parece quedar sujeta a la subsistencia de un gran espacio mítico y natural en el que todo cobra un sentido imperecedero.

El caso de Nerval es sensiblemente diferente. Su sueño compensatorio mítico empieza con la búsqueda de una patria mística perdida, patria que va a encontrar un primer referente espacial y personal en el Valois. Esta patria personal (es el Valois el país de su infancia), pero también mística, dado que los rasgos del Valois permiten su transformación en un espacio mágico y feérico en donde las hadas y las leyendas populares pululan por doquier (cfr.

⁷⁵⁴ *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: José Corti, 1.977, p. 37.

Chansons et légendes du Valois), se transforma en el eje en torno del cual giran todos los recuerdos infantiles y juveniles de Nerval (cfr. *Sylvie*), recuerdos que tiene, en esta oportunidad y a diferencia de Chateaubriand, un carácter totalmente ahistórico, al no existir ningún tipo de referente con base en la Historia. Sin embargo, la inexistencia de referentes temporales en la ensoñación compensatoria nervaliana se ve equilibrada por el surgimiento de nuevos ámbitos referenciales espaciales. El segundo referente espacial mítico en la obra de Nerval sería Alemania ("l'Allemagne, notre mère à tous"), nueva patria en la que desaparecen definitivamente las referencias personales biográficas en beneficio de los atributos exclusivamente míticos (cfr. al respecto el sueño del capítulo IV de *Aurélia*). Un nuevo referente espacial surgiría en Italia (*Octavie*), patria del Arte y antesala del cuarto y último espacio, Oriente (cfr. *Isis* o el *Voyage en Orient*), patria común de toda la Humanidad. Así pues, la ensoñación compensatoria mítica y espacial de Nerval parece ir de lo más personal (el Valois) hacia lo más universal, del recuerdo de infancia al misticismo pseudorreligioso. Porque, en efecto, Nerval crea alrededor de sus espacios míticos una especie de pseudorreligión basada en la creencia en una raza mística y esotérica, raza que es en principio su propia familia (el cuervo del capítulo IV de *Aurélia* contiene el espíritu de un antepasado), pero que después abarcará a toda la Humanidad. Veamos cómo ha formulado Susan Dunn este proceso que lleva a Nerval de la particularidad familiar a la universalidad humana:

Nerval halluciné voit des milliers d'individus issus de tous les peuples et de tous les pays, qui se fondent en sept personnes et qui redeviennent ou qui sont en même temps des milliers; c'est une humanité à la fois «multiple et bornée». Toutes ces existences nombreuses sont liées à sept archétypes éternels et nous apprenons que *sept* est «le nombre typique de chaque famille»: tous les êtres innombrables que conçoit Gérard participent donc à la même identité transcendante. Sa vision est l'intuition indéfinissable de l'unité de sa famille, de sa «race», et de l'humanité.⁷⁵⁵

La ensoñación compensatoria nervaliana tiene, por lo tanto, mucho de huida regresiva, aunque a la vez transcendente, huida tanto hacia atrás (la patria común de la Humanidad) como hacia arriba (la raza mística y religiosa). En este sentido, el sueño mítico-regresivo-transcendente de Nerval se situaría (al igual que el de Guérin) del lado de un Romanticismo de origen germánico, en el que la Historia no tiene ya un valor explícito, lo que les diferenciaría del Primer Romanticismo francés, de corte claramente político e historicista⁷⁵⁶. La obra del gran escritor alemán Novalis encontraría, de esta manera, más de

⁷⁵⁵ *Nerval et le roman historique*. Paris: Lettres Modernes, 1.981, pp. 6-7.

⁷⁵⁶ Existe, no obstante, un evidente vínculo entre Chateaubriand y los dos autores que ahora estudiamos: en los tres el sueño compensatorio tendría un carácter regresivo, dado que el movimiento temporal de estos autores nos lleva siempre hacia atrás. La razón de este movimiento regresivo parece ser del todo comprensible, si tenemos en cuenta que un movimiento progresivo difícilmente puede abolir la temporalidad. La mirada hacia adelante en el Romanticismo francés habrá que buscarla en los escritores progresistas del Segundo Romanticismo (con ciertos matices en algunos autores, ya que en Lamartine la Revolución implica siempre un movimiento circular, es decir, avanzar para volver a un origen idílico inicial perdido; cfr., a este respecto, Javier Del Prado, "Notas en torno a la estructura semántica de la oda *Les Révolutions* de Lamartine", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, n° 63-64, Febrero-Junio 1.978, pp. 301-327).

un punto de contacto con los textos nervalianos, y también, aunque tal vez en menor medida, con los de Guérin.

La tercera de las ensoñaciones compensatorias que hemos hallado en los escritores románticos franceses sería la *ensoñación compensatoria artística*, cuyos principales representantes son Théophile Gautier y Aloysius Bertrand. De este último, poco podemos añadir después de lo ya dicho a lo largo de esta tesis. Creemos haber demostrado la presencia en el *Gaspard de la Nuit* de un doble eje que estructura toda la obra: por una parte, descubrimos una obsesión por la Muerte (punto final de todo el devenir temporal), en torno a la cual giran los niveles temático y noémico; por otro lado, existe una decidida voluntad de crear una forma capaz de escapar al flujo de la temporalidad, y con ello a la Muerte: sería el poema-cuadro, íntimamente ligado a la creación de un nuevo género de poesía, el poema en prosa. Las relaciones complejas que se establecen en la obra bertrandiana entre la dinámica de Muerte y el poema-cuadro ya han sido convenientemente analizadas, y su conclusión (el triunfo final de la vivencia temporal que lleva a la Muerte), suficientemente puesta en evidencia. Esta relación entre una forma estática (ya vimos que falsamente estática), el poema-cuadro, y el deseo de escapar al devenir temporal fue apuntada con anterioridad por Suzanne Bernard de un modo un tanto difuso, si bien las deducciones que de ella acabó sacando son, a nuestro juicio, francamente erradas. Para Bernard, el afán bertrandiano por construir una

forma perfecta y estática (lo que Bernard llama el poema en prosa formal, contrapuesto al poema en prosa anárquico de Rimbaud) no hace sino delatar un gusto de nuestro autor por el orden, un sentimiento de concordancia con la sociedad y con la creación entera, la creencia, en definitiva, en el equilibrio social y universal. Bertrand sería, así pues, para Bernard un escritor satisfecho de sí mismo y del mundo en el que le ha tocado vivir, plenamente integrado en la estructura social del momento⁷⁵⁷. Las afirmaciones de Bernard no pueden menos que sorprendernos profundamente. ¿Cómo explicaría Bernard, suponiendo que aceptásemos sus teorías sobre la integración social y existencial de nuestro poeta, la obsesión bertrandiana por la Muerte, la presencia permanente de una marginalidad agresiva, o la irrupción en el *Gaspard* de temas como la guerra o la Noche, tan cargados ellos de sufrimiento y terror? Creemos que Bernard se equivoca gravemente al considerar como alcanzado algo (un equilibrio social y universal) que sólo es deseado y, desde luego, nunca conseguido. La forma preciosista en la obra de Bertrand (el poema-cuadro) expresa, a nuestro entender, un deseo (escapar al devenir temporal, a la Muerte) y no una realidad.

El caso de Théophile Gautier presenta un cierto parentesco con el de Bertrand, a pesar de las serias diferencias finales que encontraremos, tal y

⁷⁵⁷ Cfr. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 444-445.

como vamos a ver a continuación. A semejanza de Bertrand, Gautier era un hombre profundamente obsesionado por la Muerte, una muerte que, como para nuestro poeta, constituía una especie de consumación del devenir temporal, y que hallaba su traducción temática en la Noche. Pero a diferencia de Bertrand, en Gautier podemos descubrir un impulso vital positivo que, en múltiples ocasiones (aunque no siempre), le permitirán huir del delirio mortal y nocturno. Surge así en los textos de Gautier un doble movimiento antitético que hace avanzar su toda obra, un doble estímulo escritural que puede ser cifrado en, por una parte, la obsesión por la Muerte (y por la Noche) ya reseñada, y, por la otra, en un temperamento hedonista y solar que le impulsa hacia la consagración de una materia vencedora del tiempo y cuya resultante última será el pictorialismo (o lo que es lo mismo, una ensoñación compensatoria artística). La contradicción interna de su carácter no consigue resolverse jamás, como muy oportunamente señala Marcel Voisin:

Solaire est son tempérament hédoniste. Mais cette force rabelaisienne fut difficilement conquise sur une fragilité intime et la mélancolie, faille nocturne, signe toutes ses joies. Solaire est son aspiration culturelle au classicisme hellénique. Mais «le mal du siècle» l'a marqué de son ombre propice aux monstres et aux chimères. Solaire est son oeuvre au style rutilant, à la fantaisie débridée. Mais que de perles ne sont que larmes pudiques et gouttes figées d'une eau de mort!⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1.981, pp. 349-350.

Así, la dialéctica entre la Noche y el Día tendrá como posibles resultantes tanto algunas obras en las que la Luz y el impulso vital triunfan sobre la nocturnidad, tal y como sucede en el *Voyage en Espagne*, como otras en donde la Noche y la obsesión de muerte se imponen al hedonismo positivo, como, por ejemplo, en el libro de poemas *España*. Esta antítesis aparece en la práctica totalidad de sus obras y a lo largo de toda su vida de escritor (incluso dentro de una misma temática general, como es el caso que acabamos de indicar: España como tema puede tener una ensoñación positiva, ligada a la luz, o negativa, marcada por la violencia de la España negra), por lo que no sería, por lo tanto, correcto pensar que el impulso vital se corresponde a su período parnasiano y la obsesión de muerte, a su fase romántica; en todas sus etapas artísticas podemos hallar la misma contraposición entre la Noche y el Día, con el triunfo parcial de uno u otra sin importar la concepción artística que dominara su imaginario en ese momento.

Lo realmente interesante en relación con las ensoñaciones compensatorias artísticas que ahora estudiamos sería la solución temática y formal a ese conflicto entre la Luz y la Oscuridad. Georges Poulet nos muestra cuáles son las dos respuestas creativas que podemos encontrar en la obra de Gautier:

Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort. [...] Celui dont l'oeil est exercé à percevoir tous les détails de l'objet, ne peut s'empêcher de distinguer, en

même temps que la beauté actuelle de ses formes, les signes qui en laissent prévoir la ruine et la fin. L'objet apparaît à la fois comme beau; -et la beauté semble revêtue d'un caractère d'éternité ou d'intemporalité -et comme déjà rongé par le temps. [...] Pour échapper à l'état de souffrance continuelle où le jetait, dans sa religion du beau, cette double signification de l'objet, il n'y avait que deux solutions possibles: ou écarter volontairement de soi, et des choses toute idée de durée, vivre le présent sensible, d'une vie en quelque sorte matérielle, ou bien idéaliser l'objet, le détacher du présent, voire du temps tout entier, ne plus discerner en lui qu'un signe, une forme, sa beauté pure.⁷⁵⁹

Ambas soluciones tiene una traducción fundamental en el universo artístico de Gautier: el pictorialismo. En efecto y al igual que Bertrand, Gautier pretende crear poemas-cuadro que le permitan escapar a la Muerte (cfr. sus magníficas descripciones paisajísticas del *Voyage en Espagne*, o algunos de los poemas de *Emaux et Camées*). Así, la respuesta al devenir temporal de Gautier es semejante a la que intentara dar Bertrand (una ensoñación compensatoria artística), aunque las discrepancias entre uno y otro se dejen sentir en varios aspectos. Gautier tiene, a diferencia de Bertrand, un imaginario en el que el Sol y el Día juegan un papel preponderante, mientras que nuestro poeta sólo encuentra verdadera inspiración en la Noche (la luz bertrandiana es casi siempre una luz nocturna que contrasta con la oscuridad reinante). Por otro lado, en Gautier

⁷⁵⁹ *Etudes sur le temps humain*, tome 1er. Paris: Union Générale d'Éditions "10/18", 1.972, pp. 317-318.

los intentos compensatorios dan, en ocasiones, un resultado positivo y, por lo tanto, realmente salvífico. Bertrand, sin embargo, no logra nunca escapar a una obsesión de muerte que le empapa hasta la misma médula de sus huesos. Un mismo impulso mueve, en definitiva, a nuestros dos autores, pero la conclusión final será distinta en uno y en otro.

Por lo visto en este capítulo, la obra de Bertrand se sitúa de lleno en una problemática y en un contexto históricos, los del Romanticismo francés. No es Bertrand un escritor aislado dentro de la escuela literaria en la que le tocó vivir, si bien las soluciones que da al conflicto generado por la sensación del devenir temporal sí son, en gran medida, originales y, desde luego, totalmente personales. La obra de Bertrand encuentra, en última instancia, un sentido dentro de la Historia, tanto su historia individual de poeta fracasado como la gran Historia colectiva del siglo XIX. *Gaspard de la Nuit* está, así pues, muy lejos de ser una obra meramente lúdica y esteticista, sin ningún tipo de compromiso con la Vida o con su propia existencia en el tiempo. Al igual que tantas otras obras románticas, su esencia más íntima surge del deseo (en su caso frustrado) de alcanzar un Absoluto poético, el poema-cuadro, Absoluto que para Bertrand no es de carácter religioso, sino artístico, y cuyo objeto último habría de ser evitar la destrucción originada por el devenir tempo-

ral⁷⁶⁰. Una vez terminado este análisis final que nos ha permitido situar a Bertrand en la Historia, ya sólo nos queda poner en orden nuestras conclusiones y dar por finalizada con ello esta tesis.

⁷⁶⁰ La imposibilidad de alcanzar ese Absoluto artístico es expresada por Bertrand a través de una metáfora más bien convencional: "l'art ayant été pour moi ce qu'est une aiguille dans une meule de foin..." (Primer Prefacio, p. 61).

4. CONCLUSIÓN

Llegamos, así pues, al final de nuestro recorrido investigador con la esperanza de haber conseguido alumbrar, al menos en parte, la significación de una obra tan profunda en sentimientos y tan hermosa en sus resultados como es *Gaspard de la Nuit*. No queremos dar por terminada esta tesis sin antes ordenar en siete puntos las conclusiones básicas en que podemos resumir nuestro análisis y con las que aspiramos a dar sentido a nuestro trabajo y una interpretación válida para el volumen de poemas que nos ha ocupado durante estos cinco últimos años. Empecemos, por lo tanto, nuestro resumen crítico:

1.- Aloysius Bertrand es uno de los escritores franceses que se sitúan en el origen del poema en prosa como género literario. Existe, evidentemente, una tradición prosística previa al poema en prosa que va a influir con gran vigor en su surgimiento, sin que estos subgéneros germinadores sean aún en realidad poemas en prosa. Por lo que respecta a nuestro autor, Bertrand recoge básicamente la tradición de la traducción en prosa de poetas extranjeros (Loève-Veimars y su traducción de *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et l'Ecosse*) y la de la pseudotraducción (los cantos indios de

Atala, de Chateaubriand). No obstante, es bastante probable que la propia dinámica escritural de Bertrand, asentada en la búsqueda permanente de la concisión textual, le hubiese llevado hacia el poema en prosa sin necesidad de una influencia anterior y externa. En último extremo, el poema en prosa significó para Bertrand un modelo de escritura en el que la concentración, la fragmentación y el estilo nominal le otorgaban la posibilidad de crear el aspecto de inmovilidad formal por él deseado. Por otra parte, el poema en prosa tenía la virtud de aunar en sus entrañas Literatura y Pintura, al ser éste un género fundamentado en la imagen (metafórica y pictórica) ante la ausencia de una estructura fónica en la que apoyarse para existir como poesía. Por ello, el poema en prosa se convirtió necesariamente en el molde formal anhelado por nuestro poeta, molde formal que le permitiría finalmente la creación del poema-cuadro.

2.- La obra de Aloysius Bertrand es un auténtico sumidero de intertextualidad. Desde la intertextualidad que brota de la literatura fantástica (Hoffmann y Nodier) hasta la intertextualidad surgida de la novela histórica (Scott, Langlé o Lacroix), Bertrand recoge por doquier elementos pertenecientes a otras obras de creación con el fin de transformarlos al servicio de su *Gaspard*. El procedimiento no es nuevo, aunque tal vez sí pueda resultar sorprendente la enorme cantidad de intertextos que podemos hallar en las páginas de un volumen tan breve de poemas. La gran novedad, sin embargo, dentro de la inter-

textualidad bertrandiana es la utilización sistemática de unos intertextos pictóricos (tomados fundamentalmente de la escuela flamenco-holandesa, del Barroco pictórico y de la técnica del claroscuro) que se superponen a los literarios, llegando incluso a desplazarlos en importancia e interés. El método seguido por Bertrand para el ensamblamiento de los intertextos pictóricos es francamente original en su época: Bertrand no se limita a describir un único cuadro modélico, sino que de diferentes lienzos recorta imágenes aisladas con las que luego componen un nuevo cuadro diegético como si de un *collage* se tratara, cuadro que carece de existencia real en el mundo de la Artes plásticas. Este sistema de composición tendrá una importancia capital en la creación del poema-cuadro dentro del nivel formal.

3.- La estructura formal de *Gaspard de la Nuit* se fundamenta en la búsqueda de una sensación de inmovilidad, tanto dentro de todo el volumen de poemas como en cada poema en particular, para lo cual Bertrand se servirá de varios procedimientos formales. En primer lugar, habrá que destacar la circularidad del poema, lograda a través de la utilización de simetrías, de anáforas y de estribillos con los que el texto da la impresión de no avanzar. Después, encontramos la fragmentación, por un lado del poema (mediante los diferentes espacios en blanco que lo segmentan) y por otro de todo el texto (gracias a la división del volumen en seis libros que en un primer momento parecen estar aislados). Por último, descubrimos un uso sistemático del estilo nominal, cuya

finalidad sería establecer una ausencia de movimiento verbal, y, de esta manera, de devenir temporal (es decir, de la Muerte). Ni que decir tiene que todos estos procedimientos sólo sirven para provocar una falsa impresión de inmovilidad, y no la inmovilidad misma, dado que en el fondo cada poema contiene en su interior una temporalidad inexcusable, del mismo modo que el conjunto de poemas avanza inexorablemente hacia un punto final, el poema *Le deuxième homme*, en el que el tiempo se reviste de los atributos de la Muerte. No obstante, a nuestro juicio, lo más sobresaliente de este nivel en el que nos encontramos sería la reutilización de distintos procedimientos formales y temáticos para la creación de lo que nosotros hemos llamado el poema-cuadro, del cual el movimiento pretende estar definitivamente expulsado. Pero si el poema-cuadro surge a partir de un evidente anhelo de inmovilidad (las Artes plásticas se expresan a partir de la inmovilización de una escena), y, por lo tanto, de eternidad, el resultado final será un fracaso clamoroso: el poema-cuadro contiene en su interior el germen de su propia autodestrucción, al unir en sus venas eternidad y temporalidad, ya que los elementos que sirvieron para configurar el poema-cuadro terminan por conducirlo hacia la mismísima Muerte (el detallismo lleva a la visión de la marginalidad; el claroscuro se basa en la presencia de la luz y del fuego, temas casi siempre destructores; y la inmovilidad de los actantes, surgida de la espacialización del poema, finaliza directamente en la Muerte, al ser precisamente la inmovilidad sinónimo de Muerte). El deseo inmovilista del poema-cuadro se ve asimismo roto

por la exigencia inevitable de movimiento que todo texto literario precisa, de tal modo que el tiempo irrumpe implacable en el *Gaspard*. El poema-cuadro, concebido como válvula de escape ante el tiempo y la Muerte, finaliza su recorrido en el mismo punto del que se quería huir.

4.- El nivel temático del *Gaspard de la Nuit* se asienta en seis campos, dentro de los cuales se desarrollan toda una serie de temas secundarios que a menudo se ven compartidos por más de un campo (como sucede, por ejemplo, con el tema de la luz o el del ruido, presentes tanto en el campo de la Noche como en el de la marginalidad). Los seis campos en cuestión son el pasado (el más importante en la voluntad escritural inicial de Bertrand), la Noche (el que más materia temática produce), la marginalidad, la Naturaleza, la imagen del Libro y el Poeta, y la Muerte, sin lugar a dudas, el eje central de todo el nivel temático. Porque, en efecto, lo realmente característico de este nivel sería la concentración de los otros cinco campos temáticos en torno al campo de la Muerte, principio y final de toda la escritura bertrandiana. Los diferentes temas que van brotando dentro de cada campo temático originan un desarrollo cuya conclusión ineludible será en suma la Muerte. Así, el campo del pasado engendra la marginalidad de la ciudad medieval (en ocasiones agresiva, otras veces de un pintoresquismo negro) y el tema de la guerra; de la Noche nace el tema del fuego destructor; de la marginalidad, que comparte con el pasado el tema de la guerra y el de los marginales de la ciudad medie-

val, surge el tema de España, país de una violencia letal; la Naturaleza nos da los temas de la soledad y del desierto; y, por último, el Libro y el Poeta nos llevan hacia el olvido. Este predominio de la Muerte no sólo se deja sentir en todos los campos temáticos, sino que se va haciendo cada vez más intenso según avanza el *Gaspard*, hasta llegar al estallido final de destrucción que supone *Le deuxième homme*. Por otra parte, es justamente por causa de esta dominación de la Muerte por lo que el nivel formal intenta estructurarse (fallidamente) como un sistema inmóvil del que la temporalidad está ausente y cuyo modelo será el poema-cuadro. El triunfo de la Muerte sobre la eternidad (formal) marcará todo el sentimiento de profundo fracaso de Bertrand.

5.- La estructuración del nivel analógico se realiza en el *Gaspard* en torno al tema de la luz, núcleo alrededor del cual surgirán otros cinco temas metonímicos que, si bien en un principio aparecen directamente relacionados con este tema central, *a posteriori* tendrán un desarrollo autónomo. Los diferentes temas, que en el proceso analógico conforman el nivel isotópico 1 (textual), es decir, el que aparece en la superficie temática del texto, generan una serie de semas pertinentes (el nivel isotópico -1 o sémico, nivel que supone una profundización, tanto psíquica como semántica, en la construcción analógica del texto) creadores de sentido para las analogías que se forman en el interior de la obra de Bertrand. Estos semas son: la fragilidad luminosa opuesta a la combustión en el tema de la luz; la locura, la marginalidad, la

pesadez y la carencia para el de la riqueza; el abismo y el ahogamiento dentro del tema del agua; el llanto como reflejo de la animalidad y de la guerra en el ruido; la vejez, la fealdad, la fragilidad y la deformidad serían los semas del tema del tiempo; y la circularidad y el estatismo constituyen los del movimiento. Todos estos semas adquieren su significación última en el nivel noémico (lo que en la terminología que hemos adoptado formaría el nivel isotópico +1, el nivel superior dentro del proceso analógico, aquél que nos remite a la consciencia conceptual); así pues, la traducción noémica de los diferentes semas del nivel isotópico -1 estaría conformada por cuatro noemas: la Destrucción, el Dolor, el Miedo y la Muerte. El último de los noemas, la Muerte, se erige en el interior de la estructuración noémica como auténtico macro-noema englobador de los otros tres, y, de esta manera, de todos los semas surgidos del proceso analógico. En última instancia y como conclusión a este apartado, el estudio de los niveles analógico y noémico confirma el predominio final de la Muerte en los niveles textuales más profundos del *Gaspard de la Nuit*.

6.- La obra de Aloysius Bertrand encuentra su interpretación en la Historia a partir de la ensoñación temporal negativa bertrandiana. En efecto, Bertrand tiene una visión totalmente negativa del devenir temporal, tal y como puede comprobarse en sus continuas referencias analógicas y temáticas al paso del tiempo como destrucción, tanto de la propia vida como de una obra litera-

ria abocada al olvido. La condición humana (existencial y artística) en el *Gaspard* queda necesariamente marcada por el sello indeleble de lo efímero. Esta vivencia negativa del tiempo se enmarca dentro de una concepción de la temporalidad (y, por supuesto, de la Historia) común a todo el Romanticismo. De hecho, es el Romanticismo el que descubre la fugacidad del tiempo y el carácter transitorio y dinámico de la vida, del arte y de la civilización humana. De esta vivencia temporal surgirán dos posturas contrapuesta: por un lado, tendremos a los escritores progresistas (en su mayoría, pertenecientes al Segundo Romanticismo) que ven en el tiempo un devenir histórico hacia el progreso de la Humanidad; por otro, aparecerá una serie de escritores que buscará la huida de un devenir temporal considerado como sinónimo de Muerte, y en torno a los cuales brotarán tres tipos de ensoñaciones compensatorias. La primera sería la ensoñación histórica, basada en la añoranza de un tiempo histórico perdido y soñado como utópico (Chateaubriand se situaría en este grupo); la segunda estaría constituida por la ensoñación mítica, representada por Guérin y Nerval: estos dos autores llevan a cabo un intento de destruir el flujo temporal mediante un movimiento regresivo hacia las fuentes de la Vida con el ánimo de fundirse en el espacio natural (Guérin) y hacia una patria común de la Humanidad en la que quedaría instaurada una nueva raza mística y atemporal (Nerval); por último, la tercera sería la ensoñación artística, en la que el poeta pretende abolir la temporalidad a través de la creación de una obra de arte incólume al paso del tiempo, obra de arte que, al aunar pintura y

literatura, crea lo que nosotros hemos llamado poema-cuadro (Gautier y, desde luego, Bertrand se integraría en este tipo de ensoñación). De esta forma, la obra de Bertrand queda totalmente instalada en una determinada concepción del tiempo, que es la de toda la escuela romántica, con lo que adquiere una definitiva interpretación en la Historia.

7.- El *Gaspard de la Nuit* se erige, así pues y en definitiva, en torno a dos ejes que hacen girar toda la obra, un eje formal (el poema-cuadro) y otro temático (la Muerte). El poema-cuadro (cuyo fundamento tiene mucho que ver con el poema en prosa) pretende ser una construcción para la eternidad. Su razón de ser y su concepción salvífica surgen de la ensoñación negativa de la vida y del tiempo que nuestro autor tiene: la creencia en la omnipresencia de la Muerte se convierte al fin y al cabo en el motor último de toda la creación bertrandiana y, por supuesto, en el sostén de su proyecto artístico, basado en un formalismo a ultranza. Así, en la relación antitética entre estos dos polos de la creación bertrandiana, de la que surge finalmente *Gaspard de la Nuit*, hallamos el nexo perdido que da a la obra de Bertrand la unidad interna necesaria para existir como obra de arte y que no todos los críticos han sabido ver.

El pesimismo que encierra la obra de Bertrand puede resultar ciertamente descorazonador para el lector que se aproxima al *Gaspard de la Nuit* en busca

de un rayo de esperanza. No creemos, sin embargo, que este sentimiento de inferioridad de nuestro autor ni su desconfianza ante su propia capacidad creadora deban adueñarse de la última impresión que el lector perciba antes de cerrar las páginas del libro. El predominio de la Muerte es innegable dentro de la diégesis poética del *Gaspard*, pero no debe serlo con respecto al alcance artístico de la obra bertrandiana. Aunque, ciertamente, Bertrand no sea un autor de gran renombre, sí ha existido (creemos que sigue existiendo) un público selecto que se ha maravillado (que se sigue maravillándose) con la grandeza del *Gaspard*. De Baudelaire a Mallarmé, de Reverdy a Breton, de Juan Ramón Jiménez a Maurice Ravel (quien llegó incluso a adaptar musicalmente tres de los poemas del *Gaspard*), un sinfín de artistas han quedado prendados por la indudable belleza que emana de las páginas de esta obra eterna. La Muerte, que todo lo puede dentro de este volumen de poemas, nada ha podido hacer contra la inmortalidad de ese gran escritor que fue Aloysius Bertrand.

Leganes, 2 de Octubre de 1.994

**APENDICE: SELECCIÓN Y CLASIFICACIÓN TEMÁTICA
DE LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALOYSIUS BERTRAND**

La bibliografía sobre Aloysius Bertrand, aunque concierna a un autor desconocido del gran público, es mucho más amplia de lo que pudiera pensarse en un primer momento. Sin embargo, esta profusión de estudios no siempre ha ido acompañada de una mínima calidad. Son muchos los artículos de escaso o nulo interés que se han publicado sobre nuestro poeta. A pesar de ello, en la bibliografía final hemos preferido incluir todos los textos críticos encontrados a lo largo de nuestra investigación en un afán de justicia e imparcialidad. Pensamos que tal vez alguno de los artículos que no han conseguido aportar nada a esta tesis, sí lo hagan en otro tipo de estudios.

En este apéndice deseamos seleccionar aquellos artículos que a nuestro juicio mejor contribuyen a una comprensión exacta de la obra y figura de Bertrand. Al menos, éstos son los que más nos han ayudado en la redacción final de nuestra tesis. Del mismo modo, para mayor comodidad de quienes quieran en el futuro consultar una bibliografía parcial y selectiva sobre Bertrand he-

mos pensado que sería interesante agrupar los textos aquí elegidos en una clasificación temática.

Con respecto a la bibliografía general, hemos preferido no realizar selección ni clasificación alguna, puesto que el número de textos críticos no nos parecía lo suficientemente amplio como para realizar ningún tipo de exclusión. No obstante, sí estimamos oportuno hacer un pequeño comentario de cada uno de los apartados, con el fin de aclarar las aportaciones de la bibliografía general al estudio particular de la obra de Aloysius Bertrand.

En los textos sobre el poema en prosa encontramos dos tipos de estudios; por un lado están las críticas historicistas, que no diferencian claramente entre poema en prosa y prosa poética, pero que son muy útiles para conocer la prehistoria del primero; por otro se hallan los estudios teóricos, que buscan principalmente una definición del poema en prosa; tanto en unos como en otros se habla con frecuencia de Bertrand con mayor o menor acierto. Hemos extraído de entre los estudios generales sobre el poema en prosa, aquéllos que por su mayor extensión e interés merecen figurar en la bibliografía específica sobre Bertrand. Merece una mención especial la obra de Suzanne Bernard, tanto por ser el primer estudio histórico sistemático del poema en prosa, como por su acierto a la hora de definir y enjuiciar qué es un poema en prosa. En este sentido, Bernard aúna los dos tipos de crítica existente sobre el poema en

prosa: la meramente historicista y aquella que busca una definición del género.

Los estudios pictóricos tendrían una triple función: primeramente, conocer la obra de aquellos pintores que, según confesión propia de Bertrand, influyeron en la creación de su *Gaspard de la Nuit*; en segundo lugar, nos interesaba acercarnos a las artes plásticas desde una perspectiva más técnica, con la intención de comprender cuál es la manera de composición de la pintura y el grabado, que, como hemos pretendido demostrar en nuestra tesis, inspiraron la forma del poema-cuadro en el *Gaspard*; y, por último, nos hemos visto obligados a consultar diversas obras que estudian la relación entre la literatura y las artes plásticas, para poder así disponer de los instrumentos mínimos necesarios del comparatismo entre las artes.

Los estudios sobre el Romanticismo nos han servido fundamentalmente para situar a nuestro autor en su época, dado que para nosotros una obra literaria no puede ser comprendida fuera del contexto histórico y artístico en que se generó. Asimismo, estos estudios nos han permitido localizar algunas de las posibles fuentes literarias del *Gaspard*.

Respecto a la literatura fantástica, dos son los tipos de investigaciones que hemos encontrado: para empezar, podemos hallar las historias de la literatura

fantástica, en las que se analizan los principales momentos del género y a sus autores más importantes (nos han sido especialmente útiles las referencias a Hoffmann y a Nodier; Bertrand, sin embargo, no aparece en casi ninguno de estos textos); después, tenemos los estudios teóricos, en donde los críticos buscan una definición de lo fantástico.

Los estudios de teoría literaria han sido la base crítica de este trabajo, ya que sin ellos no habría sido posible ningún tipo de análisis. En nuestro deseo de realizar un estudio sintetizador de la obra de Bertrand, nos hemos visto obligados a recurrir a textos de características en principio antagónicas; sin embargo, no creemos que exista una contraposición insalvable entre ellos, sino que, por el contrario, pensamos que es posible llevar a cabo una investigación capaz de englobar las diferentes escuelas de crítica, dada nuestra concepción del texto literario como un espesor de niveles. Por supuesto, no todas las obras señaladas en la bibliografía han tenido igual importancia a la hora de redactar esta tesis. Algunas de ellas sólo han tenido una utilidad relativa, bien sirviéndonos como referente aclaratorio (tal es el caso de Fontanier o de la *Rhétorique générale de la poésie* del grupo Mu), o para mostrarnos un proceder de estudio (como ocurre, por ejemplo, con Richard), mientras que otras han sido imprescindibles para nuestra investigación (estamos pensando, por supuesto, en *Teoría y práctica de la función poética* de Javier Del Prado). El

lector sabrá apreciar en qué medida cada estudio citado ha influido en mayor o menor grado sobre nuestro análisis.

Queremos, antes de comenzar nuestra clasificación, hacer una última advertencia. Sin lugar a dudas, el lector habrá observado que muchos de los textos sobre Bertrand aparecen tanto en el apartado dedicado a las publicaciones periódicas como en el de los libros, y así lo hacemos constar en cada caso entre corchetes. Si mantenemos ambas referencias, aunque lo más frecuente es que no haya grandes diferencias (o incluso, en ocasiones, ninguna) entre una y otra publicación, no es por el deseo de alargar la bibliografía, sino porque la consulta de cada ejemplar no siempre resulta igualmente fácil. Por lo tanto, hemos preferido mantener las dos referencias por si los futuros investigadores tuviesen dificultades a la hora hacerse con la bibliografía crítica sobre Bertrand.

A continuación pasamos a especificar cuál es la clasificación que a nuestro entender mejor puede ayudar a conocer la bibliografía sobre Bertrand: A) Estudios biográficos; B) Estudios generales; C) Estudios de los aspectos pictóricos; D) Estudios simbólicos o temáticos; E) Estudios sobre la forma o en relación con el poema en prosa; F) Estudios de intertextualidad; G) Estudios sobre lo fantástico; H) Estudios de algún poema en particular. Omitimos en este apéndice todos aquellos estudios que no hemos podido consultar (se trata

de las referencias marcadas con un asterisco en la bibliografía final), aun cuando sepamos con toda seguridad que se trata de trabajos serios y dignos de ser consultados. Puesto que no nos ha sido posible su examen no nos parece conveniente introducirlos en una selección personal, como es ésta.

A. ESTUDIOS BIOGRÁFICOS

CHABEUF (Henri). *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*. Dijon, Imprimerie Darantière, 1.889.

CHASLE-PAVIE (J.). "Aloysius Bertrand", *Revue de Paris*, 15 Août 1.911, pp. 772-794.

MARSAN (Jules). "Aloysius Bertrand" in *Bohème romantique*. Paris, Editions des Cahiers Libres, 1.929, pp. 9-58.

PAVIE (André). "Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand" in *Médaillons romantiques*. Paris, Emile-Paul, 1.909, pp. 197-222.

PAVIE (Victor) "Souvenirs" in Aloysius BERTRAND, *Le Keepsake fantastique*. Paris, Ed. de la Sirène, 1.923, pp. 9-14.

[Su principal interés radica en el hecho de ser un documento de primera mano, dado que Pavie fue amigo personal de Bertrand.]

PETIT (Auguste). *Louis Bertrand. Souvenirs de Dijon*. Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, 1.865.

SAINTE-BEUVE (Charles-Auguste). "Aloysius Bertrand" in *OEuvres*, t. II:

Portraits littéraires. Paris, La Pléiade, 1.960, pp. 333-352.

[Como en el caso de Victor Pavie se trata de un documento de primera mano.]

SPRIETSMA (Cargill). *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand*.

Une vie romantique. Paris, Champion, 1.926.

[Sin lugar a dudas la mejor y más completa de las biografías sobre Bertrand.]

B. ESTUDIOS GENERALES

COLOMBO (Rosalia). *Aloysius Bertrand*. Tesi di laurea, Univ. Bocconi, Milano, 19 Ott. 1.960.

GOLDSMITH (Helen Hart). *The Poetic Achievement of Aloysius Bertrand: A Revaluation*. Dissertation, University of California, 1.958.

MILNER (Max). Introduction à *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris, Gallimard "Poésie", 1.980.

PALOU (Jean). Introduction à *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris, La Colombe, 1.962.

RICHER (Jean). Introduction à *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris, Flammarion "Nouvelle Bibliothèque Romantique" n° 1, 1.972.

RUDE (Fernand). *Aloysius Bertrand*. Paris, Seghers "Poètes d'aujourd'hui". 1.971.

[Este trabajo, a pesar de su brevedad, es de los más completos que se han publicado sobre Bertrand. Incluye una biografía, un estudio intertextual, otro formal y un último temático.]

SCHWAB (Raymond). "L'aventure d'Aloysius Bertrand", *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, Paris, Oct. 1.945, pp. 1-21.

[Interesante por ser uno de los primeros estudios no puramente biográficos sobre Bertrand.]

WERT (Carlos). Introducción a *Gaspar de la Noche*. Madrid, Felmar "La Fontana Literaria", 1.976.

C. ESTUDIOS DE LOS ASPECTOS PICTÓRICOS

CLAYTON (Vista). "The pictorial prose poem: Chateaubriand; Ch. Nodier's *Smarra*; his influence upon Aloysius Bertrand" in *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York, Institute of French Studies, Columbia University, 1.936, pp. 109-121.

[Ver también en estudios de intertextualidad.]

GOLDSMITH (Helen Hart). "Aloysius Bertrand and the typographical mania", *Kentucky Language Quaterly*, Lexington, 1.959, pp. 10-19.

GOLDSMITH (Helen Hart). "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, número spécial 2, 1.971, pp. 129-139.

HUBERT (Renée Riese). "The cult of the visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quaterly*, 25, 1.964, pp. 76-85.

HUBERT (Renée Riese). "La technique de la peinture dans le poème en prose", *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises*, n° 18, Mars 1.966, pp. 169-178.

SCOTT (David). "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1.988, pp. 123-131.

SCOTT (David). "La structure spaciaie du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, vol. XV, n° 59, Sept. 1.984, pp. 295-308.

[Traducción al francés del artículo anterior.]

SERION (Michel). *Les sources artistiques de Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Classiques, Univ. de Dijon, Juin 1.968.

VAN DER TUIN (H.). *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXème siècle*. Paris: Nizet, 1953, pp. 109-112.

D. ESTUDIOS SIMBÓLICOS O TEMÁTICOS

BLANC (Réjane). *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*.

Paris, Nizet, 1.986.

BONNEFIS (Philippe). "La lanterne d'Aloysius", *Lez Valenciennes. Langues poétiques*, Université de Valenciennes, n° 6, 1.981, pp. 19-33.

CORBAT (Henri). *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris, José Corti, 1.975.

[Ver también en estudios de intertextualidad.]

FREEMAN (Michael Walter). *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961.

LEON DE VIVERO (Virgina). *The Poetic Imagination of Aloysius Bertrand*. Dissertation, Univ. of Massachusetts, 1.972.

STEINMETZ (Jean-Luc). "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris, Klincksieck, 1.973, pp. 783-793.

E. ESTUDIOS SOBRE LA FORMA

O EN RELACIÓN CON EL POEMA EN PROSA

BELAVAL (Yvon). "Bertrand" in *Tableau de la littérature française. De Madame de Staël à Rimbaud*, ouvrage collectif. Paris, Gallimard, 1.974, pp. 169-174.

BERNARD (Suzanne). "Aloysius Bertrand et la naissance du genre" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1.959, pp. 49-73.

CICCHETTI (Gisèle Vanhese). "L'archaïsme dans *Gaspard de la Nuit*", *Micromégas*, Roma, VI, 1, genn.-apr. 1.979, pp. 1-25.

COHN (Robert Greer). "A Poetry-Prose Cross" in Mary Ann CAWS and Hermine RIFFATERRE (eds.), *The Prose Poem in France*. New York, Columbia University Press, 1.983, pp. 135-162.

MACHADO (Guacira Marcondes). "Aspectos da Modernidade em *Gaspard de la Nuit*", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, vol. XXIV, 1.984, pp. 61-74.

OIKAWA (Shigeru). "Bertrand et le poème en prose", *Etudes de Langue et Littérature française*, Tokyo, Mars 1.976, pp. 46-60.

PARENT (Monique). "La technique du poème en prose" in *Saint- John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*. Paris, Klincksieck, 1.960, pp. 9-80.

RAFFI (Maria Emanuela). "Bertrand, mystérieux et brillant modèle (Lettura dalla parte di Bertrand della dedica di Baudelaire a Arsène Houssaye)", *Lecture e ricerche. Quaderni della scuola di Perfezionamento in Lingue e Letterature straniere, 3: Sezione francese*, Univ. di Padova, 1.981, pp. 5-24.

[Ver también en estudios de intertextualidad.]

RIFFATERRE (Hermine). "Reading Constants: the Practice of the Prose Poem" in Mary Ann CAWS and Hermine RIFATERRE (eds.), *The Prose Poem in France*. New York, Columbia University Press, 1.983, pp. 98-116.

ROGERS (Gabrielle Madelaine). *The Prose Poem of Bertrand's Gaspard de la Nuit*. Dissertation, Univ. of Maryland, 1.961.

SIEBURTH (Richard). "Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston Univ., vol. XXIV, n° 2, summer 1.985, pp. 239-255.

SIMON (John). "The Innocent Magic of Louis Bertrand" in *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York, Garland Publishing, 1.987, pp. 76-137 (Harvard Univ., Cambridge Massachusetts, April 1.959).

STEINMETZ (Jean-Luc). "Bertrand, surréaliste dans le passé", *La Quinzaine Littéraire*, Paris, n° 332, 16 Sept. 1.980, pp. 14-15.

F. ESTUDIOS DE INTERTEXTUALIDAD

CLAYTON (Vista). "The pictorial prose poem: Chateaubriand; Ch. Nodier's *Smarra*; his influence upon Aloysius Bertrand" in *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York, Institute of French Studies, Columbia University, 1.936, pp. 109-121.
[Ver también en estudios de los aspectos pictóricos.]

CORBAT (Henri). *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris, José Corti, 1.975.
[Ver también en estudios simbólicos o temáticos.]

MILNER (Max). "Romantisme et Surréalisme: La redécouverte des Petits Romantiques", *Cahiers du XXème siècle*, n° 4, 1.975, pp. 33-47.

PALACIO (Jean de). "La postérité du *Gaspard de la Nuit*. De Baudelaire à Max Jacob", *Revue des Lettres Modernes*, Paris, n° 336-339, 1.973, pp. 157-189.

RAFFI (Maria Emanuela). "Bertrand, mystérieux et brillant modèle (Lettura dalla parte di Bertrand della dedica di Baudelaire a Arsène Houssa-

ye)", *Lecture e ricerche. Quaderni della scuola di Perfezionamento in Lingue e Letterature straniere*, 3: Sezione francese, Univ. di Padova, 1.981, pp. 5-24.

[Ver también en estudios sobre el poema en prosa.]

SLOTT (Kathryn). "Le texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, Lexington, VI, 1, Jan. 1.981, pp. 28-35.

SLOTT (Kathryn). "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions", *Francofonia: Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Bologna, vol. V, nº 8, Primavera 1.985, pp. 69-92.

G. ESTUDIOS SOBRE LO FANTÁSTICO

MILNER (Max). *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, t. II. Paris, José Corti, 1.960, pp. 198-205.

RAFFI (Maria Emanuela). "Lecture del fantastico: *Gaspard de la Nuit*",
Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova,
II, 1.977, pp. 263-276.

[Ver también en estudios sobre algún poema en particular.]

H. ESTUDIOS SOBRE ALGÚN POEMA EN PARTICULAR

BRUNEL (Pierre). "A propos d'*Ondine*" in *Du visible à l'invisible. Pour
Max Milner*, t. I: *Mettre en images, donner en spectacle*. Textes réunis
par Stéphane Michaud. Paris, José Corti, 1.988, pp. 267-273.

[Sobre *Ondine*.]

BUDINI (Paolo). "*Le Fou* di Bertrand", *Annali dell'Istituto Universitario de
Lingue Moderne. Sede di Feltre*, 1.972, pp. 173-181.

[Sobre *Le Fou*.]

DHOUAILLY (Jeanne). "Commentaire composé d'un poème en prose d'A-
loysius Bertrand", *L'Information Littéraire*, Paris, XXXVI, n° 4,

Sept.-Oct. 1.984, pp. 164-168.

[Sobre *Le Maçon*.]

DUBOIS (Claude) et COUILLARD (V.). "Texte, image, imaginaire. Essais pratiques de sémiologie comparative", *Le Français aujourd'hui*, supplément n° 38, Juin 1.977, pp. 21-31.

[Sobre *La Chambre gothique*.]

QUERE (Henri). "La construction du maçon. Essai sur l'énonciation littéraire", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Wiesbaden, C, 1.990, pp. 180-192.

[Sobre *Le Maçon*.]

RAFFI (Maria Emanuela). "Lecture del fantastico: *Gaspard de la Nuit*", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova*, II, 1.977, pp. 263-276.

[Sobre *Mon Bisaïeul*. Ver tambien en estudios sobre lo fantástico.]

ZECCHI (Lina). "La produzione testuale del poema in prosa. Lettura di *Scarbo* di Bertrand", *Lingua e Stile*, VIII, 1.973, pp. 447-464.

[Sobre *Scarbo*.]

BIBLIOGRAFÍA

A. OBRAS DE ALOYSIUS BERTRAND

I. EDICIONES DE GASPARD DE LA NUIT

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot,
précédé d'une notice de Sainte-Beuve. Angers: Imprimerie-Librairie de
V. Pavie, 1.842 (editio princeps).

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.
Préface d'Asselineau. Paris: Pincebourde, 1.868.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:
Mercure de France, 1.895 (réimprimé en 1.902, 1.915 et 1.920).

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Introduction de J. de Pierrelée, ill. de J. Fontanez. Paris: Société d'Éditions d'Art "Le livre et l'estampe", 1.903.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Préface de Jules Marthold, illustrations de Max Dutzauer, postface de Ch. Meunier. Paris: Ch. Meunier, 1.904.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Illustrations d'Armand Seguin. Paris: Ambroise Vollard, 1.904.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

La Maison du Livre, 1.904.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

La Connaissance du Livre, 1.920.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Note

d'Emile Port. Paris: Bosse, 1.920.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

Ed. de La Sirène, 1.920.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Ed.

publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan. Paris:

Payot, 1.925.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Illustrations d'Henri Chapront. Paris: Pot Cassé, 1.928.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

Editions d'art et de l'intermédiaire du bibliophile, 1.928.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Illustrations de M. Lalau. Paris: L'Artiste (Impr. Minerve), 1.943.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

Aubry, 1.943.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:

Editions D.O.C. "Collection d'écrivains anciens et modernes", 1.944.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Edition de Roger Picard. Montréal: Parizeau, 1.945.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Avant-propos d'Antoine Parménie, illustrations de Lise Lamour. Paris: Aux Dépens de quelques bibliophiles, 1.948.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Ed. de l'Odéon, 1.950.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Editions G.L.M. "Voix de la Terre", 1.950.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Introduction et notes de Rogers Prévost. Paris: Ed. Delmas, 1.953.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, avec seize dessins inédits d'Aloysius Bertrand. Monte Carlo: Les Fermiers Généraux-Editions du CAP, 1.956-1.957.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Introduction de Michel Manoll. Paris: Club français du livre, 1.957.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Préface, introduction et notes de Jean Palou. Paris: La Colombe, 1.962.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:
Poche-Club, Nouvelle Office d'Édition, 1.965.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.
Introduction de Jean Richer. Paris: Flammarion "Nouvelle Bibliothèque
Romantique", n° 1, 1.972.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris:
La Compagnie typographique, 1.978.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.
Préface et notes de Max Milner. Paris: Gallimard "Poésie", 1.980.

Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.
Postface et notes de Dominique Millet-Gérard. Paris: Seuil "L'école des
lettres", 1.993.

Gaspard de la Nuit, texte intégral enregistré. Lu par Jacques Gouttenoire et
Claude Lesko. Grenoble: La voix de son livre, 1.989.

Dix contes de Gaspard de la Nuit. Eaux-fortes originales de Marcel Gromaire.
Paris: Tériade "Editions de la revue *Verve*", 1.962.

La Nuit et ses prestiges et Les Chroniques. Frontispice d'Ossip Zadkine,
illustrations de Michel Giraud. Paris: Les Impénitents, 1.966.

2. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Gaspar de la Noche. Traducción de Arturo Serrano Plaja. Buenos Aires: Ed. Nova, 1.943.

Gaspar de la Noche. Traducción de Leónidas Vedia. Buenos Aires: Kraft, s.d.

Gaspar de la Noche. Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot. Traducción de Julio Gómez de la Serna, ilustraciones de Carlos S. de Tejada. Barcelona: Aymá Editor, 1.951.

Gaspar de la Noche. Estudio y traducción de Carlos Wert. Madrid: Felmar "La Fontana Literaria", 1.976.

Gaspard de la Nuit. Traducción de Emma Calatayud. Barcelona: Bruguera "Libro Amigo", 1.983.

Libro quinto: *España e Italia*, traducción de Juan Bravo Castillo y M^a Llanos Moreno Ballesteros, *Barcarola*, Albacete, nos. 22-23, dic. de 1.986, pp. 107-115.

3. OTRAS OBRAS IMPRESAS DE BERTRAND

La Citadelle de Molgast, chroniques. Illustré par Pierre Cabane. Paris: Editions Montbrun, 1.947.

"Les Conversions (proverbe dramatique)", *Les Grâces. Journal du beau sexe*. Paris: n° 4, Lundi 11 Novembre 1.833, pp. 1-6.

Daniel, drame-ballade en 3 actes, résumée et extraits in Jules MARSAN, "Aloysius Bertrand" in *Bohème Romantique*. Paris: Ed. des Cahiers Libres, 1.929, pp. 34-49.

L'hiver menace d'être rigoureux in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926, pp. 149-150 (atribuido).

Le Keepsake fantastique. Publié par Bertrand Guégan. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923 (rééd. Paris: Plasma, 1.980).

Monsieur Robillard ou *Un Sous-lieutenant de hussards*, analyse et extrait, *Le Pont de l'Epée*, III (nouvelle formule), n° 9, Février 1.960, pp. 72-77.

OEuvres Poétiques. La Volupté et pièces diverses. Préface et notes de Cargill Sprietsma. Paris: Champion, 1.926 (rééd. Genève: Slatkine, 1.977).

Scène indoustane. Le soir, aux portes de Schiraz in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 58-61.

1ère version de *La Tour de Nesle* in Cargill SPRIETSMA, "La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique", *La Revue de Bourgogne*, 1.926, p. 583.

Relevé des textes lus à la Société d'Etudes de Dijon de 1.826 à 1.828 in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 57-58.

Relevé des contributions au *Provincial* in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, p. 92.

"Note des articles de Rebut qui peuvent trouver place dans un journal" in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 190-191.

Sources manuscrites in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 217-219
(incluye la relación de los textos inéditos).

Lettres:

- 20 Jan. 1.829, à sa mère (in Jules MARSAN, *Op. cit.*, pp. 23-26).
- 1er Août 1.829, à sa mère et à sa soeur (in Jules MARSAN, *Op. cit.*, pp. 26-29).
- 6 Août 1.832, au Gérant du *Spectateur* (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 125-128).
- 15 Nov. 1.832, au Gérant du *Spectateur* (in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 169-170).
- Sans date, à M. le Préfet (in Jules MARSAN, *Op. cit.*, pp. 32-33).
- 29 Sept. 1.833, à Antoine de Latour (in *Le Keepake fantastique*, pp. 187-188).
- Sans date, à Celestine (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 189-190).
- 14 Mars 1.834, à E. Chevandier (fragment, in *Le Keepsake fantastique*, p. 222).

-17 Avril 1.834, à Toi (in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, p. 186).

-30 Avril 1.834, à Toi (in Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand...*, pp. 187-188).

-15 Sept. 1.837, à Antoine de Latour (fragment, in Jules MARSAN, *Op. cit.*, p. 54).

-18 Sept. 1.837, à David d'Angers (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 191-193).

-24 Mars 1.841, à David d'Angers (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 193-195).

-27 Mars 1.841, à David d'Angers (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 195-197).

-3 Avril 1.841, à David d'Angers (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 197-199).

-19 Avril 1.841, à David d'Angers (in *Le Keepsake fantastique*, pp. 199-200).

B. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE ALOYSIUS BERTRAND

1. MONOGRAFÍAS

*BANNER (Friedrich). *Aloysius Bertrand: Gaspard de la Nuit als Wortkunstwerk*. Augsburg: Heber, 1.931.

BLANC (Réjane). *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1.986.

CHABEUF (Henri). *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*. Dijon: Imprimerie Darantière, 1.889.

*CLAUDON (Francis). *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, ouvrage collectif sous la direction de Francis Claudon. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 1.993.

COLOMBO (Rosalia). *Aloysius Bertrand*. Tesi di laurea, Univ. Bocconi, Milano, 19 Ott. 1.960.

CORBAT (Henri). *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1.975.

FREEMAN (Michael Walter). *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University, 1.961.

GOLDSMITH (Helen Hart). *The Poetic Achievement of Aloysius Bertrand: A Revaluation*. Dissertation, University of California, 1.958.

LEON DE VIVERO (Virgina). *The Poetic Imagination of Aloysius Bertrand*. Dissertation, Univ. of Massachusetts, 1.972.

*NIES (Fritz). *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*. Heidelberg: C. Winter, 1.964.

PETIT (Auguste). *Louis Bertrand. Souvenirs de Dijon*. Grenoble: Imprimerie de Prudhomme, 1.865.

ROGERS (Gabrielle Madelaine). *The Prose Poem of Bertrand's Gaspard de la Nuit*. Dissertation, Univ. of Maryland, 1.961.

RUDE (Fernand). *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers "Poètes d'aujourd'hui",
1.971.

SERION (Michel). *Les sources artistiques de Gaspard de la Nuit d'Aloysius
Bertrand*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres
Classiques, Univ. de Dijon, Juin 1.968.

SPRIETSMA (Cargill). *Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand.
Une vie romantique*. Paris: Champion, 1.926.

2. CAPÍTULO DE LIBROS

*ARCHER (E.A.). *The Prose Poem in French Literature from 1.800 up to and including the publication of Baudelaire's Petits Poèmes en Prose in 1.869* (with special reference to Charles Nodier, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin and Gérard de Nerval). Dissertation, London, Westfield College, 1.957.

ASSELINEAU (Charles). *Bibliographie Romantique*. Paris: Rouquette, 1.866-1.872, pp. 75-87.

BELAVAL (Yvon). "Bertrand" in *Tableau de la littérature française. De Madame de Staël à Rimbaud*, ouvrage collectif. Paris: Gallimard, 1.974, pp. 169-174.

*BERGER (Ales). "Srečko kosovel kot prevajalec Aloysiusa Bertranda" in AA.VV. *Izzgodovine prevajanja na Slovenskem*, al cuidado de Drago Bajt, Frane Jerman y Janko Moder. Ljubliana: Drustvo slovenskih Knjizevnihi prevajalcev, 1.982, pp. 263-265.

BERNARD (Suzanne). "Aloysius Bertrand et la naissance du genre" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959, pp. 49-73.

BLIN (Georges). *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: José Corti, 1.948, pp. 147-149.

*BORGHEGGIANI (Pier Antonio). *Bertrand, Borel, Maupassant*. Roma: Bulzoni, 1.987.

CHANTREAU (Alain). "Aloysius Bertrand et les Angevins David d'Angers, Victor et Théodore Pavie" in *Actes du colloque Ouest et Romantismes*. Textes réunis sous la direction de Georges Cesbron. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1.991, t. I, pp. 95-106.

BRANDES (Georg). *L'école romantique française*. Paris: Michalon, 1.902, pp. 370-374.

BRETON (André). "Gaspard de la Nuit par Louis Bertrand" in *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1.924, pp. 95-99 [Publicado también en revista].

BRUNEL (Pierre). "A propos d'*Ondine*" in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, t. I: *Mettre en images, donner en spectacle*. Textes réunis par Stéphane Michaud. Paris: José Corti, 1.988, pp. 267-273.

BRUNEAU (Charles). "Aloysius Bertrand" in *Histoire de la langue française*, t. XII. Paris: Colin, 1.968, pp.285-289.

CERNUDA (Luis). *Poesía y Literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1.971, p. 297.

CHAMPFLEURY (Jules Husson). *Les vignettes romantiques*. Paris: Dentu, 1.883, pp. 210-213.

CLAYTON (Vista). "The pictorial prose poem: Chateaubriand; Ch. Nodier's *Smarra*; his influence upon Aloysius Bertrand" in *The Prose Poem in French Literature of the XVIII Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1.936, pp. 109-121.

COHN (Robert Greer). "A Poetry-Prose Cross" in Mary Ann CAWS and Hermine RIFFATERRE (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1.983, pp. 135-162.

*DALMOLIN (Eliane). "Folle nuit de Bertrand. Etude du poétique et du démonstratif" in *Poetry and Poetics* (A. Maynor Hardee and Freeman G. Henry, eds.). Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1.991, pp. 42-52.

DAVID D'ANGERS. *Carnets*, tome II, carnet 36 (1.840-1.841). Paris: Plon, 1.958, pp. 69-74.

DETALLE (Anny). "Du procédé descriptif à l'imagination libérée. *Gaspard de la Nuit*" in *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1.840 à 1.860*. Paris: Klincksieck, 1.976, pp. 51-58.

D'ORS (Eugenio). *El valle de Josafat*. Buenos Aires: Espasa Calpe "Colección Austral", 1.946, p. 66.

GIBAUDAN (René). "La prose subtile" in *La lyre mystérieuse*. Paris: Editions du Scorpion, 1.965, pp. 45-80.

GRILLET (Claudius). *Le Diable dans la littérature au XIXème siècle*. Lyon-Paris: Vitte éditeur, 1.935, pp. 81-84.

HENRIOT (Emile). "La Résurrection d'Aloysius Bertrand" in *Livres et Portraits*. Paris: Plon, 1.925, pp. 227-232 [Publicado también en revista].

HOUSSAYE (Arsène). *Voyage à ma fenêtre*. Paris: Victor Lecou, 1.851, pp. 201-207.

JACOB (Max). *Art poétique*. Paris: L'Elocoquent éditeur, 1.987, p. 64.

JEAN (Marcel) et MEZEI (Arpad). *Genèse de la pensée moderne*. Paris: Corrêa, 1.950, pp. 46-48.

JULLIEN (Adolphe). *Le Romantisme et l'éditeur Renduel*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1.897, pp. 196-213.

LALOU (René). *Vers une alchimie lyrique*. Paris: Les Arts et le Livre, 1.927 (étude pp. 40-48, florilège pp. 144-155).

LEBOIS (André). "Aloysius, le Mal-Aimé" in *Admirable XIXème siècle*. Paris: Denoël, 1.958, pp. 51-65 [Publicado también en revista].

MARSAN (Jules). "Aloysius Bertrand" in *Bohème romantique*. Paris: Editions des Cahiers Libres, 1.929, pp. 9-58 [Publicado también en revista].

MILNER (Max). *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*. Paris: José Corti, 1.960 (t. I, pp. 594-597; t. II, pp. 198-205).

MOREAU (Pierre). *Le Romantisme*, IIIème partie. Paris: Del Duca, 1.957, pp. 303-305.

PARENT (Monique). "La technique du poème en prose" in *Saint- John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*. Paris: Klincksieck, 1.960, pp. 9-80.

PAVIE (André). "Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand" in *Médaillons romantiques*. Paris: Emile-Paul, 1.909, pp. 197-222 [Publicado también en revista].

PAVIE (Théodore). *Victor Pavie, sa jeunesse, ses relations littéraires*, IIème partie, Vème chapitre. Angers: Lachèse, 1.887, pp. 233-239.

PAVIE (Victor) "Souvenirs" in Aloysius BERTRAND, *Le Keepsake fantastique*. Paris: Ed. de la Sirène, 1.923, pp. 9-14.

RANSOME (Arthur). "Aloysius Bertrand: A Romantic of 1.830" in *Portraits and Speculations*. London: Macmillan, 1.913, pp. 37-55 [Publicado también en revista].

*RAUHUT (Franz). "Aloysius Bertrand" in *Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*, vol. II: *Das französische Prosagedicht*. Hamburg: Friederichsen-de Gruyter, 1.929, pp. 13-22.

RICHARD (Noël). "Bertrand" in *Profils symbolistes*. Paris: Nizet, 1.978, pp. 11-20.

RIFFATERRE (Hermine). "Reading Constants: the Practice of the Prose Poem" in Mary Ann CAWS and Hermine RIFATERRE (eds.), *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1.983, pp. 98-116.

SABATIER (Robert). "Aloysius Bertrand l'inventeur" in *Histoire de la poésie française. La poésie du XIXème siècle. I-Les romantismes*. Paris: Albin Michel, 1.977, pp. 439-443.

SAINTE-BEUVE (Charles-Auguste). "Aloysius Bertrand" in *OEuvres*, t. II: *Portraits littéraires*. Paris: La Pléiade, 1.960, pp. 333-352.

SANZ HERNANDEZ (Teófilo). "España mítica en dos momentos de la creación literaria y musical francesa" in *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Actas del coloquio internacional celebrado en Noviembre de 1.990. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1.991, pp. 189-196.

*SCAIOLA (Anna Maria). "Il riso, il maschere, il nano in *Gaspard de la Nuit*" in *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*. Roma: Bulzoni, 1.988, pp. 157-169.

SCOTT (David). "Bertrand: *Gaspard de la Nuit*" in *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988, pp. 123-131 [Publicado en francés en revista].

SIEBURTH (Richard). "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*, prefacing genre" in *French Poetry. The Renaissance through 1.915*, ed. and with introduction by Harold Bloom. New York, Philadelphia: Chelsea House "Critical Cosmos Series", 1.990, pp. 179-191 [Publicado también en revista].

SIMON (John). "The Innocent Magic of Louis Bertrand" in *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987, pp. 76-137 (Harvard Univ., Cambridge Massachusetts, April 1.959).

STEINMETZ (Jean-Luc). "Lire la nuit" in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.A. Vier*, ouvrage collectif. Paris: Klincksieck, 1.973, pp. 783-793.

TESSIER (Yves). "Aloysius Bertrand" in *Les Petits Romantiques français*, ouvrage collectif sous la direction de Francis DUMONT. Paris: Cahiers du Sud, 1.949, pp. 65-70.

VAN DER TUIN (H.). *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXème siècle*. Paris: Nizet, 1953, pp. 109-112.

3. ARTÍCULOS DE REVISTAS

AMBRIERE (Francis). "A propos d'Aloysius Bertrand", *Mémoires de l'Académie de Dijon*, t. CXXII, années 1.973-1.975, pp. 439-456.

AMOROS MOLTO (Amparo). "Gaspard de la Noche: el mundo de la adolescencia en tres textos y una partitura", *Insula*, vol. XXXIII, nº 384, 1.978, pp. 3-4.

AVELINE (Claude). "Moi, Louis Bertrand", *Mercure de France*, vol. CCCXXXI, Sept. 1.957, pp. 29-53.

BANNIER (Jean). "David d'Angers et *Gaspard de la Nuit*", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, nº 1, Nov. 1.957, pp. 21-24.

BERSAUCOURT (Albert de). "Aloysius Bertrand", *La Nouvelle critique*, 15 Fév. 1.926, pp. 57-63.

BILLY (André). "Sur Aloysius Bertrand", *Le Figaro Littéraire*, 27 Avril 1.957, p. 4.

BLANCHARD (Maurice). "Le casseur d'images", *Le Pont de l'Epée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 67-68.

BONNEFIS (Philippe). "La lanterne d'Aloysius", *Lez Valenciennes. Langages poétiques*, Université de Valenciennes, n° 6, 1.981, pp. 19-33.

BORGHEGGIANI (Pier Antonio). "La parabola ascendente di Bertrand", *Rassegna di Cultura e vita scolastica*, Roma, XL, n° 10, Ott.-Nov. 1.986, pp. 12-13.

BOUJUT (Pierre). "Gaspard du Jour", *Le Pont de l'Epée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 51-55.

BOULOUMIE (Arlette). "Un rêve, d'Aloysius Bertrand. Extrait de *Gaspard de la Nuit*", *L'Ecole des Lettres*, LXXXIII, 6, 1er Janvier 1.992, pp. 25-32.

BRAVO CASTILLO (Juan) y MORENO BALLESTEROS (M^a Llanos). "Aloysius Bertrand y el poema en prosa", *Barcarola*, Albacete, nos. 22-23, dic. de 1.986, pp. 105-107.

BRETON (André). "Gaspard de la Nuit par Louis Bertrand (à la Sirène)", *N.R.F.*, t. XII, 1er Sept. 1.920, pp. 455-458 [Publicado también en libro].

BUDINI (Paolo). "*Le Fou di Bertrand*", *Annali dell'Istituto Universitario de Lingue Moderne. Sede di Feltre*, 1.972, pp. 173-181.

CALMELS (Fortuné). "Les oubliés du XIXème siècle. Louis Bertrand", *La Revue Fantaisiste*, t. III, 15 Oct. 1.861, pp. 303-315.

CASNATI (Francesco). "L'aquilotto senza volo. Aloysius Bertrand", *L'Osservatore Romano*, 8-9 Jul. 1.963, p. 3.

CHAMBELLAND (Guy). "Aloysius et Célestine", *Le Pont de l'Epée*, Dijon, nº 1, Nov. 1.957, pp. 27-30.

CHAMBELLAND (Guy). "La Volupté, poèmes d'Aloysius Bertrand, notes de lecture", *Le Pont de l'Epée*, Dijon, nº 1, Nov. 1.957, pp. 30-32.

CHAMBELLAND (Guy). "Littérature et poésie", *Le Pont de l'Epée*, Dijon, nº 1, Nov. 1.957, pp. 69-82.

CHASLE-PAVIE (J.). "Aloysius Bertrand", *Revue de Paris*, 15 Août 1.911, pp. 772-794.

CHEMOUILLI (Henri). "Sur la trace du juif errant", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 64-67.

CHOUAN'S PAVIE (Geneviève). "Bertrand, poète cabaliste", *Le Courrier des Marches*, n° 4, automne 1.956, pp. 8-10.

CHAUAN'S PAVIE (Geneviève). "Les messagers de Bertrand", *Le Courrier des Marches*, n° 46, hiver 1.957, pp. 13-15.

CHOUAN'S PAVIE (Geneviève). "Aloysius Bertrand, poète imagiste", *Le Bayou*, n° 24, 1.960, pp. 199-203.

CICCHETTI (Gisèle Vanhese). "L'archaïsme dans *Gaspard de la Nuit*", *Micromégas*, Roma, VI, 1, genn.-apr. 1.979, pp. 1-25.

CLANCIER (Georges Emmanuel). "Bertrand ou l'artisan de la nuit", *Mercure de France*, t. CCCXLV, 1er Août 1.962, pp. 616-619.

*CLAUDON (Francis). "Bertrand et Dijon", *Cahiers du Centre d'Etudes de tendances marginales dans le Romantisme français*, n° 2, 1.993, pp. 12-23.

COHEN (Gustave). "Aloysius Bertrand", *Chroniques des Lettres françaises*, 1.928, pp. 220-221.

*DAGEY (Jean). Un artículo sobre Bertrand (desconocemos su título), *Le Progrès de la Côte d'Or*, 22 Avril 1.920.

DAGEY (Jean). "Le poète dijonnais Aloïsius Bertrand", *Le Progrès de la Côte d'Or*, 22 Juin 1.920, p. 1.

DAGEY (Jean). "Aloysius Bertrand et le *Provincial*", *Le Progrès de la Côte d'Or*, 6 Mars 1.924, p. 4.

DAGEY (Jean). "La misère d'Aloysius Bertrand", *Le Progrès de la Côte d'Or*, 19 Avril 1.925, p. 4.

DAGEY (Jean). "La tombe d'Aloysius Bertrand", *Annales de Bourgogne*, VI, 1.934, pp. 126-127.

DAGEY (Jean). "Le Centaire de la Mort d'Aloysius Bertrand", *Annales de Bourgogne*, XIII, 1.941, p. 263.

DENUX (Roger). "A propos du poète dijonnais Aloysius Bertrand", *Vivre en Bourgogne*, n° 7, Mai 1.978, p. 39.

DESCHAMPS (Emile). Notice sur *Gaspard de la Nuit*, *La France littéraire*, t. XIV (n.s.), 20 Juil. 1.843, pp. 102-103.

DHOUAILLY (Jeanne). "Commentaire composé d'un poème en prose d'Aloysius Bertrand", *L'Information Littéraire*, Paris, XXXVI, n° 4, Sept.-Oct. 1.984, pp. 164-168.

DIDE (Auguste). "Aloysius Bertrand", *Journal Officiel*, 27 Juil. 1.879, pp. 7.535-7.536.

DUBOIS (Claude) et COUILLARD (V.). "Texte, image, imaginaire. Essais pratiques de sémiologie comparative", *Le Français aujourd'hui*, supplément n° 38, Juin 1.977, pp. 21-31.

DUPONT-FERRIER (G.). "Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand", *Journal des Débats*, Paris, 27 Juin 1.908, p. 1.

*ERNST (Paul). "Ein Romantiker: Louis Bertrand", *Literarische Echo*, n° 15, pp. 961-963.

FALQUI (Enrico). "Aloysius Bertrand e Baudelaire. *Gaspard de la Nuit*", *La Fiera Letteraria*, 24 Nov. 1.963, p. 5.

FERNANDAT (René). "Les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire", *La Muse Française*, XV, n° 8, 15 Oct. 1.936, pp. 350-359.

GALLAS (K.R.). "Autour d'Aloysius Bertrand", *Neophilologus*, Groningen-Den Haag, t. XIV, 1.928, pp. 1-11.

GAVELLE (Robert). "Callot, A. Bertrand, David, Mallarmé et Valéry", *R.H.L.F.*, t. XL, 1.933, pp. 101-102.

GOLDSMITH (Helen Hart). "Aloysius Bertrand and the typographical mania", *Kentucky Language Quarterly*, Lexington, 1.959, pp. 10-19.

GOLDSMITH (Helen Hart). "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, numéro spécial 2, 1.971, pp. 129-139.

GUEGAN (Bertrand). "Un manuscrit retrouvé: *Gaspard de la Nuit*", *Le Figaro* (Supplément littéraire), 12 Déc. 1925., p. 2.

GUERENA (Jacinto Luis). "L'exotisme espagnol dans *Gaspard de la Nuit*", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 82-83.

GUILLAUME (Louis). "Un maître enlumineur", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 48-51.

GUIRAUD (Jean). "Une victime du mal du siècle: Aloysius Bertrand", *La Croix*, 10-11 Avril 1.927, pp. 110-112.

HENRIOT (Emile). "La résurrection d'Aloysius Bertrand", *Chronique des Lettres françaises*, 1.924, pp. 343-344 [Publicado también en libro].

HUBERT (Renée Riese). "The cult of the visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quarterly*, 25, 1.964, pp. 76-85.

HUBERT (Renée Riese). "La technique de la peinture dans le poème en prose", *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises*, n° 18, Mars 1.966, pp. 169-178.

*IVERSEN (Niels Johs L.). "Analyse af *Le Marchand de tulipes*", (*Pré*)*Publications*, Aarhus, VI, 42, Juil. 1.978, pp. 31-50.

KOPP (Robert). Compte-rendu de Fritz NIES, *Poesie in Prosaischer Welt*, *R.H.L.F.*, t. LXXIV, Oct.-Déc. 1.967, pp. 867-868.

LALOU (René). "Nos pages anthologiques: Aloysius Bertrand. L'aiglon avorté", *Nouvelles Littéraires*, 11 Fév. 1.933, p. 5.

LANFREDINI (Dina). "Un romantico di provincia: Aloysius Bertrand", *Rivista di Letterature moderne*, Firenze e Asti, Marzo 1.946, pp. 47-66.

LEBEAU (Jean). "Le thème de la ville (Rimbaud, Quincey, Baudelaire, Aloysius Bertrand)", *Mercure de France*, t. CCCXXXIX, Juin 1.960, pp. 359-363.

LEBOIS (André). "Aloysius, le Mal-Aimé", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov, 1.957, pp. 55-63 [Publicado también en libro].

LEGLISE (Max). "Bertrand et Magie", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 45-47.

LEGLISE (Max). "Bertrand... et la manière de Rembrandt", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 84-88.

LEGUAY (Pierre). "Critique et Histoire littéraires. Louis Bertrand (1.807-1.841), dit Aloysius Bertrand, étude biographique d'après des documents inédits par Cargill Sprietsma", *Les Marges*, t. XXXVIII, 15 Fév. 1.927, pp. 110-117.

LESAGE (Laurent). "A Gothic Romantic, Aloysius Bertrand", *The American Society Legion of Honor Magazine*, XLVIII, New York, 1.977, pp. 101-111.

MACHADO (Guacira Marcondes). "Aspectos da Modernidade em *Gaspard de la Nuit*", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Sao Paulo, vol. XXIV, 1.984, pp. 61-74.

MAGNE (Emile). "*Gaspard de la Nuit*", *Mercure de France*, t. CLXXXVIII, 15 Mai 1.926, pp. 143-144.

MANOLL (Michel). "Aloysius Bertrand, poète étrange et douloureux", *La Pensée Française*, XVI, n° 13, Déc. 1.957, pp. 29-37.

MARSAN (Jules). "Notes sur Aloysius Bertrand (Documents inédits)",
Mercur de France, t. CLXXXVII, 1er Mars 1.925, pp. 310-338
[Publicado también en libro].

MAUMENE (Bruno). "Lettre à Bertrand", *Ecriture*, Lausanne, 24, hiver
1.984-1.985, pp. 117-119.

*MEEUSE (Piet). "Prozagedichten uit *Gaspard de la Nuit*", *Revisor*, VIII, n°
5, Oct. 1.981, pp. 22-25.

MELLOT (Jean). "A propos du *Rêve de Gaspard de la Nuit*", *Les Humanités*,
Classes de Lettres, sections classiques, Jan. 1.963, pp. 24-29.

MELLOT (Jean). "Par le saint Roi Gaspard...", *Vie et Langage*, 182, Mai
1.967, pp. 252-258.

MENANTEAU (Pierre). "En apparence, un raté", *Le Pont de l'Épée*, Dijon,
n° 1, Nov. 1.957, pp. 39-45.

MILNER (Max). "Romantisme et Surréalisme: La redécouverte des Petits
Romantiques", *Cahiers du XXème siècle*, n° 4, 1.975, pp. 33-47.

MILNER (Max). "Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les *Petits Romantiques*?",
Romantisme, n° 59, 1.988, pp. 83-89.

MOLENES (G. de). "Revue littéraire", *Revue des Deux Mondes*, année XIII,
1er Jan. 1.843, pp. 341-344.

MONDADON (L. de). "Bulletin de Littérature romantique: Vigny, Aloysius
Bertrand et Michelet", *Etudes de Théologie, de Philosophie et d'Histoire*,
1.927-II, p. 223-237.

MORELL (Hortensia R.). "El doble en *Gaspard de la Nuit*: José Donoso à la
manière de Ravel, en imitación de Bertrand", *Revista de Estudios
Hispánicos*, Univ. de Alabama, vol. 15, n° 2, Mayo 1.981, pp. 211-
220.

*OIKAWA (Shigeru). "Aloysius Bertrand: notices bibliographiques et
iconographiques", *Revue de Littérature comparée de l'Université de
Tokyo*, n° 29, Juin 1.976.

OIKAWA (Shigeru). "Bertrand et le poème en prose", *Etudes de Langue et
Littérature française*, Tokyo, Mars 1.976, pp. 46-60.

PALACIO (Jean de). "La postérité du *Gaspard de la Nuit*. De Baudelaire à Max Jacob", *Revue des Lettres Modernes*, Paris, n° 336-339, 1.973, pp. 157-189.

PAVIE (André). "Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand. Documents inédits", *Revue des Etudes Historiques*, 1.908, pp. 244-258 [Publicado también en libro].

PEREZ LACARTA (Ana María). "L'onirisme ténébreux dans *Gaspard de la Nuit*", *Ricus (Filología)*, XI, 2, 1.991-1.992, pp. 47-55.

*QUERE (Henri). "La construction du maçon. Essai sur l'énonciation littéraire", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Wiesbaden, C, 1.990, pp. 180-192.

RAFFI (Maria Emanuela). "Bertrand, mystérieux et brillant modèle (Lettura dalla parte di Bertrand della dedica di Baudelaire a Arsène Houssaye)", *Lecture e ricerche. Quaderni della scuola di Perfezionamento in Lingue e Letterature straniere, 3: Sezione francese*, Univ. di Padova, 1.981, pp. 5-24.

RAFFI (Maria Emanuela). "Lecture del fantastico: *Gaspard de la Nuit*", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova*, II, 1.977, pp. 263-276.

RANSOME (Arthur). "Aloysius Bertrand, a Romantic of 1.830", *The Fortnightly Review*, vol. XCII, Juil.-Déc. 1.912, pp. 1.152-1.160
[Publicado también en libro].

RICHARD (J.). "Autour de *Gaspard de la Nuit*", *Annales de Bourgogne*, t. XLIV, Juil.-Déc. 1.972, pp. 133-134.

ROBIC (Paul-Alexis). "En manière d'hommage", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 32-33.

*ROOSBROECK (Gustave L. van). "The Inspiration of Aloysius Bertrand's *Deuxième Homme*", *Romantic Review*, New York, t. XXVII, 1.936, pp. 9-12.

ROUSSELOT (Jean). "Bertrand l'inventeur", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 37-39.

RUDE (Fernand). "Du nouveau sur Aloysius Bertrand et *Le Provincial*",
Annales de Bourgogne, t. XLII, 1.970, pp. 191-199.

RUDWIN (Maximilien). "Aloysius Bertrand", *Revue de la Pensée Française*,
New York, t. IV, n° 8, Août 1.945, pp. 19-22.

SABATIER (Robert). "Les routes de Bertrand: dijonnais, romantique et père
du poème en prose", *Le Figaro Littéraire*, 27 Avril 1.957, p. 7.

SABATIER (Robert). "La poésie de *Gaspard de la Nuit*", *Le Pont de l'Épée*,
Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 35-37.

SAINT-CLAIR (Georges). "Un épinaliste", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1,
Nov. 1.957, pp. 34-35.

*SAVINI (Alberto). "Aloysius Bertrand e il titolo del *Gaspard de la Nuit*", *La
Parruca*, anno IV, n° 2, febbraio 1.956.

SCOTT (David). "La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand
à Rimbaud", *Poétique*, vol. XV, n° 59, Sept. 1.984, pp. 295-308 [Pu-
blicado en inglés en libro].

SCHWAB (Raymond). "L'aventure d'Aloysius Bertrand", *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, Paris, Oct. 1.945, pp. 1-21.

SECHE (Léon). "Les derniers jours d'Aloysius Bertrand", *Mercure de France*, t. CLXVII, 15 Mai 1.905, pp. 178-198.

SECHE (Léon). "Aloysius Bertrand et David d'Angers", *La Grande Revue*, n° 72, 10 Avril, 1.912, pp. 449-473.

SIEBURTH (Richard). "*Gaspard de la Nuit*: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston Univ., vol. XXIV, n° 2, summer 1.985, pp. 239-255 [Publicado también en libro].

SLOTT (Kathryn). "Le texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, autoparodie", *French Forum*, Lexington, VI, 1, Jan. 1.981, pp. 28-35.

SLOTT (Kathryn). "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions", *Francofonia: Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Bologna, vol. V, n° 8, Primavera 1.985, pp. 69-92.

SPRIETSMA (Cargill). "La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique", *La Revue de Bourgogne*, XV, 1.926, pp. 582-590.

STEINMETZ (Jean-Luc). "Bertrand, surréaliste dans le passé", *La Quinzaine Littéraire*, Paris, n° 332, 16 Sept. 1.980, pp. 14-15.

*TIBALDI (Chiesa Maria). "Aloysius Bertrand", *Agorà*, Torino, Agosto 1.946.

TRAHARD (Pierre). "Présentation d'Aloysius Bertrand", *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, Nov. 1.957, pp. 5-8.

TROUBAT (Cap.). "Charles Baudelaire et Aloysius Bertrand", *La Revue de Bourgogne*, VI, n° 5, Mai-Août 1.917, pp. 309-311.

VANHESE (Gisèle). "Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand. Un parcours imaginal", *Cahiers Gérard de Nerval*, Mulhouse, n° 15, 1.992, pp. 51-59.

*VINCENT-MUNNIA (Nathalie). "De la marginalité poétique à une poétique moderne: le poème en prose", *Cahiers du Centre d'Études de tendances marginales dans le Romantisme français*, n° 2, 1.993, pp. 24-32.

ZECCHI (Lina). "La produzione testuale del poema in prosa. Lettura di
Scarbo di Bertrand", *Lingua e Stile*, VIII, 1.973, pp. 447-464.

C. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. SOBRE EL POEMA EN PROSA Y LA PROSA POÉTICA

ARAGON (Louis). "Le poème en prose" in *Chroniques du Bel Canto*, suivi de *Chroniques de la pluie et du beau temps*. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1.979, pp. 100-111.

ATHYS (Alfred). "A propos du poème en prose", *Revue Blanche*, 15 Mai 1.897, pp. 587-592.

BANVILLE (Théodore de). *Petit traité de poésie française*. Paris: Aujourd'hui, 1.978, p. 6.

BERNARD (Suzanne). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1.959.

BRUNEAU (Charles). "Le poème en prose" in *Histoire de la langue française*, t. XII, liv. IV, chap. V. Paris: Colin, 1.968, pp. 283-293.

BRUNEAU (Charles). "La prose poétique" in *Histoire de la langue française*,
t. XII, liv. V, chap. II. Paris: Colin, 1.968, pp. 327-338.

BURY (R. de). "Sur une enquête sur le poème en prose", *Mercure de France*,
t. CXLV, 15 Jan. 1.921, pp. 492-495.

CARCO (Francis). "Poètes en prose", *Revue de Paris*, Sept. 1.945, pp. 1-12.

CAWS (Mary Ann), RIFATERRE (Hermine) et alii. *The Prose Poem in
France*. New York: Columbia University Press, 1.983.

CHAPELAN (Maurice). *Anthologie du poème en prose*. Introduction de
Maurice Chapelan. Paris: Julliard, 1.946.

CHEREL (Albert). *La prose poétique*. Paris: Artisan du Livre, 1.940.

CLAYTON (Vista). *The Prose Poem in French Literature of the XVIII
Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University,
1.936.

DECAUNES (Luc). *Le poème en prose: anthologie (1.842- 1.945)*, présenté
par Luc Decaunes. Paris: Seghers, 1.984.

D'HARCOURT (Bernard). *Maurice de Guérin et le poème en prose*. Paris: Les Belles Lettres, 1.932.

DIAZ-PLAJA (Guillermo). *El poema en prosa en España*. Barcelona: G. Gili, 1.956.

DI MAIO (Mariella). "Il poème en prose come genere letterario", *Micromégas*, anno V, n° 1, gennaio-aprile 1.978, pp. 129-138.

DURRY (Marie-Jeanne). "Autour du poème en prose", *Mercure de France*, t. CCLXXIII, 1er Fév. 1.937, pp. 495-505.

DURRY (Marie-Jeanne). "Du poème en prose", *Yggdrasill*, 25 Déc. 1.936, pp. 1-4.

FERNANDAT (René). "Réflexions sur le poème en prose", *La Muse Française*, XV, n° 4, 15 Avril 1.936, pp. 165-173.

GHEON (Henri). "Chronique: le poème en prose", *Nouvelle Revue Française*, t. IV, Août 1.912, pp. 345-351.

JACOB (Max). Préface de 1.916 au *Cornet à dés*. Paris, Stock, 1.923, pp. 19-24.

JALOUX (E.). "Le centenaire du poème en prose", *Le Temps*, 25 Août 1.942, p. 3.

JOHNSON (Barbara Ellen). "Quelques conséquences de la différences anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose", *Poétique*, n° 28, 1.976, pp. 450-465.

JOHNSON (Barbara Ellen). *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1.979.

LANSON (Gustave). *L'art de la prose*. Paris: Fayard, 1.908.

LE DANTEC (Yves-Gérard). "Sur le poème en prose", *La Revue (littérature, histoire, arts et sciences des deux mondes)*, 1, 15 Oct. 1.948, pp. 760-766.

MILLAN ALBA (José Antonio). "Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo" in *Imágenes de Francia en las*

Letras Hispánicas (separata). Barcelona: Estudios de Literatura española y comparada (P.P.U.), s.d.

MILLAN ALBA (José Antonio). Introducción a *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* de Charles Baudelaire. Madrid: Cátedra, 1.986, pp. 9-26.

MONROE (Jonathan). *A Poverty of Objects: the Prose Poem and the Politics of Genre*. London: Cornell University Press, 1.987.

MOREAU, Pierre. *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. Paris: Lettres Modernes, 1.959.

PARENT (Monique). *Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*. Paris: Klincksieck, 1.960.

PAZ (Octavio). "Verso y prosa" in *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1.956, pp. 68-97.

RANSCELOT (Jean). "Les manifestations du déclin poétique au début du XVIIIème siècle", *R.H.L.F.*, t. XXXIII, 1.926, pp. 497-520.

REBOUL (Anne-Marie). "El poema en prosa: aproximación a sus inicios",
Revista de Filología Francesa, Madrid, Editorial Complutense, nº 3,
1.993, pp. 157-169.

SABATIER (Robert). "Le poème en prose" in *Histoire de la poésie française*.
La poésie du XIXème siècle. 1-Les Romantismes. Paris: Albin Michel,
1.977, pp. 429-447.

SIMON (John). *The Prose Poem as a Genre in XIX Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1.987 (Harvard University, Cambridge Massachusetts, April 1.959).

VAN TIEGHEM (Paul). *Ossian en France*, 2 vol. Paris: F. Rieder et Cie.,
1.917.

VILLIER (Jean). *La prose*. Paris: H. Plantin, 1.938.

2. *SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS*
Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA

ARTAUD (Antonin). "La mise en scène et la métaphysique" in *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1.938, pp. 49-71.

BOON (Karel, G.). *Rembrandt. L'oeuvre gravé*, traduit du néerlandais par Van Hermijnen. Paris: Flammarion, 1.978.

Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, par Arnaud BREJON DE LAVERGNEE et alii, 5 vol. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1.979-1.985.

CLAUDEL (Paul). "Introduction à la peinture hollandaise" in *L'oeil écoute*. Paris: Gallimard, 1.946, pp. 9-60

FAURE (Elie). *Histoire de la peinture*, vol 3: *L'art renaissant*; vol. 4: *L'art moderne*. Paris: Les Editions G. Crés et Cie., 1.926.

FOCILLON (Henri). "Jacques Callot ou le microcosme" in *De Callot à Lautrec*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1.957, pp. 27-41.

- FOCILLON (Henri). *Maîtres de l'estampe*. Paris: Flammarion, 1.969.
- FOUCART (Jacques). *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*. Introduction de Jacques Foucart. Paris: Flammarion, 1.971.
- FOUCHET (Max-Pol). *Lire Rembrandt*. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1.970.
- HATZFELD (Helmut). "Crítica literaria y crítica de arte" in *Estudios de Estilística*. Barcelona: Planeta, 1.975, pp. 142-166.
- HAUTECOEUR (Louis). *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècles*. Paris: Armand Colin, 1.942 [2e éd. 1.963], pp. 34-54.
- LASSAIGNE (Jacques). *La Peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*. Genève: Skira, 1.957.
- LEYMARIE (Jean). *La Peinture hollandaise*. Genève: Skira, 1.956.
- MALRAUX (André). "Rembrandt" in *L'Irréel*. Paris: Gallimard, 1.974, pp. 253-288.

MARIE (Aristide). *Le peintre poète Louis Boulanger*. Paris: H. Floury, 1.925.

SADOUL (Georges). *Jacques Callot, miroir de son temps*. Paris: Gallimard, 1.969.

SCOTT (David). *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1.988.

SOURIAU (Etienne). *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1.969.

Summa Artis. Historia General del Arte, al cuidado de José Pijoán, tomos XV, XVI, XXV y XXXIV. Madrid: Espasa Calpe, 1.980-1.990.

3. SOBRE EL ROMANTICISMO

BARBERIS (Pierre). "Les Romantismes" in *Histoire littéraire de la France*, tome IV. De 1.789 à 1.848 (1ère partie). Ouvrage collectif sous la direction de Pierre Abraham et Michel Décaudin. Paris: Les Editions Sociales, 1.972, pp. 477-543.

BEGUIN (Albert). *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1.939.

CARRIEDO LOPEZ (Lourdes). "El romanticismo francés (I)" in *Historia Universal de la Literatura*, cap. 14. Madrid: Orbis-Origen, 1982, pp. 217-232.

DEL PRADO (Javier). "Estructura metafórica del metalenguaje de la poesía en V. Hugo y en A. de Vigny", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, nº 71-73, 1.981, pp. 31-66.

DEL PRADO (Javier) y MARTINEZ (Patricia). Introducción a *René*. *Atala* de René de Chateaubriand. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 9-93.

DEL PRADO (Javier). "Notas en torno a la estructura semántica de la oda *Les Révolutions* de Lamartine", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, nº 63-64, Febrero-Junio 1.978, pp. 301-327.

DEL PRADO (Javier). "La *Préface de Cromwell*: un texto reaccionario?" in *Actas del Coloquio Internacional sobre Victor Hugo*, Universidad de Lérida, 1.985, pp. 105-130.

DEL PRADO (Javier). "Realidad y Verdad: Hacia la escritura como estructuración de la Historia. Notas a *Réflexions sur la Vérité dans l'Art* de A. de Vigny", *Revista de Filología Moderna*, Madrid, Univ. Complutense, nº 65-67, 1.979, pp. 89-118.

DEL PRADO (Javier). "El Romanticismo francés (II)" in *Historia Universal de la Literatura*, cap. 15. Madrid: Orbis-Origen, 1982, pp. 233-248.

DUNN (Susan). *Nerval et le roman historique*. Paris: Lettres Modernes, 1.981.

HAUSER (Arnold). "El Romanticismo alemán y el de Europa occidental" in *Historia social de la Literatura y del Arte*, vol. 2. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1.985 [19ª ed.].

JACOBET (Henri). *Le genre troubadour et les origines françaises du Romantisme*. Paris: Belles-Lettres, 1.929.

LANSON (Gustave). "Emile Deschamps et le Romancero", *R.H.L.F.*, t. VI, 1.899, pp. 1-20.

MAIGRON (Louis). *Le roman historique à l'époque romantique*. Paris: Champion, 1.912.

MARTINO (Pierre). "Le lendemain de 1.830" in *Parnasse et Symbolisme (1.850-1.900)*. Paris: Armand Colin, 1.925, pp. 3-30.

POULET (Georges). *Etudes sur le temps humain*, tome 1er. Paris: Union Générale d'Editions "10/18", 1972.

POULET (Georges). "Le Romantisme et la conscience de soi" in *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: José Corti, 1.977, pp. 9-39.

POULET (Georges). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti, 1.971.

REYNAUD (Louis). *L'influence allemande en France au XVIIIème et au XIXème siècle*. Paris: Hachette, 1.922.

RICHARD (Jean-Pierre). *Etudes sur le Romantisme*. Paris: Seuil, 1.971.

VIATTE (Auguste). *Les sources occultes du Romantisme*, 2 vol. Paris: Champion, 1.928 (rééd. en 1.965).

VOISIN (Marcel). *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1.981.

4. SOBRE LITERATURA FANTÁSTICA Y ALQUIMIA

BREUILLAC (Marcel). "Hoffmann en France (Etude de littérature comparée)", *R.H.L.F.*, t. XIII, 1.906, pp. 427-457 et t. XIV, 1.907, pp. 74-105.

CAILLOIS (Roger). *Images, images*. Paris: José Corti, 1.966.

CASTEX (Pierre). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1.951.

COLLIN DE PLANCY (Jacques). *Dictionnaire infernal*. Genève: Slatkine, 1.980 [1ère éd. Paris: 1.803].

FREUD (Sigmund). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard "Connaissance de l'inconscient, 1.985 [1ère éd. allemande 1.919].

HUTIN (Serge). *Histoire des Rose-Croix*. Paris: Le Courrier du Livre, 1.971 [3e édition revue, corrigée et augmentée].

HUTIN (Serge). *La vie quotidienne des alchimistes au Moyen Age*. Paris: Hachette "Littérature et Sciences Humaines", 1.977.

JUNG (Carl Gustav). *Psychologie et Alchimie*. Paris: Buchet-Chastel, 1.970 [1ère éd. allemande 1.943].

MILNER (Max). *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1.772-1.861)*, 2 vol. Paris: José Corti, 1.960 (con referencias a Bertrand en las pp. 594-597 del tomo I y en las pp. 198-205 del tomo II).

MILNER (Max). *La fantasmagorie*. Paris: P.U.F./Ecriture, 1.982.

PRAZ (Mario). Introductory Essay to *Three Gothic Novels (The Castle of Otranto by Horace Walpole; Vathek by William Beckford; and Frankenstein by Mary Shelley)*. London: Penguin Books, 1968, pp. 7-34.

SCHNEIDER (Marcel). *La littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1.964.

TODOROV (Tzvetan). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil,
1.970.

VAX (Louis). *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*.
Paris: P.U.F., 1.965.

VAX (Louis). *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris: P.U.F.,
1.979.

5. SOBRE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA, HISTORIA DE LA
LITERATURA, TEORÍA DE LOS GÉNEROS Y ESTÉTICA

BACHELARD (Gaston). *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1.943.

BACHELARD (Gaston). *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1.942.

BACHELARD (Gaston). *La poétique de la rêverie*. Paris: P.U.F., 1.960.

BACHELARD (Gaston). *La poétique de l'espace*. Paris: P.U.F., 1.957.

BACHELARD (Gaston). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1.938.

BACHELARD (Gaston). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José
Corti, 1.947.

BACHELARD (Gaston). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti,
1.948.

BARTHES (Roland). "Y a-t-il une écriture poétique?" in *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1.972, pp. 33-40.

BERGEZ (Daniel) et alii. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, 1.990.

BONNET (Henri). *Roman et Poésie. Essai sur l'esthétique des genres*. Paris: Nizet, 1.951.

BOUSOÑO (Carlos). *Teoría de la expresión poética*, 2 vol. Madrid: Gredos, 1.970 [edición definitiva].

COHEN (Jean). "Poésie et redondance", *Poétique*, n° 28, 1.976, pp. 413-422.

COHEN (Jean). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1.966.

COHEN (Jean). "Théorie de la figure" in *Sémantique de la poésie*, ouvrage collectif sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1.979, pp. 84.127.

DALLENBACH (Lucien). "Intertexte et autotexte", *Poétique*, nº 27, 1.976, pp. 282-296.

DEL PRADO (Javier). *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra, 1.984.

DEL PRADO (Javier). "De la naturaleza subversiva del objeto literario", *Revista de Filología moderna*, Madrid, Universidad Complutense, nº 77, 1.985, pp. 411-423.

DEL PRADO (Javier). "Ecrit sur *Neiges*", *Anuario de estudios filológicos*, Cáceres, Universidad de Extremadura (separata), XI, 1.988.

DEL PRADO (Javier). "Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin", *Thélème*, Madrid, 1, 1.980, pp. 178-182.

DEL PRADO (Javier). "La función poética: el problema del referente", in *Teoría Semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, vol. I de las Actas del Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo. Madrid: C.S.I.C., 1.984, pp. 473-490.

DEL PRADO (Javier). "Metáfora y estructura metafórica del texto" in *Teoría del discurso poético*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1.986, pp. 161-180.

DEL PRADO (Javier). *Para leer a Marcel Proust*. Madrid: Palas Atenea, 1.990.

DEL PRADO (Javier). "La poétique patricienne: métaphore et/ou prise de chair", *Cahiers de La Tour du Pin*, n° 1, décembre 1.982, pp. 75-90.

DEL PRADO (Javier). *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1.993.

DEL PRADO (Javier). "Les Vrais Lieux...?", *Bulletin Bibliographique de l'Institut de Pau*, n° 13, 1.982, pp. 109-120.

DUCROT (Oswald) et TODOROV (Tzvetan). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1.972.

DURAND (Gilbert). *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.

EMPSON (William). "Assertion dans les mots" in *Sémantique de la poésie*, ouvrage collectif sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1.979, pp. 27-83 (traduit de l'anglais et annoté par André Jarry).

FONTANIER (Pierre). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1.977.

GENETTE (Gérard). *Figures I*. Paris: Seuil, 1.966.

GENETTE (Gérard). *Figures II*. Paris: Seuil, 1.969.

GENETTE (Gérard). *Figures III*. Paris: Seuil, 1.972.

GENETTE (Gérard). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1.979.

GENETTE (Gérard). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE (Gérard). "La rhétorique restreinte", *Communications*, 16, 1.970, pp. 158-171.

GENETTE (Gérard). *Seuils*. Paris: Seuil, 1.987.

GROUPE MU. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire.*

Paris: Editions Complexe, 1.977 (rééd. Paris: Seuil, 1.990).

HARTMAN (Geoffrey). "La voix de la navette ou le langage considéré du point de vue de la littérature" in *Sémantique de la poésie*, ouvrage collectif sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1.979, pp. 128-154 (traduit de l'anglais par Jacques Carré).

HENRY (Albert). *Métonymie et métaphore*. Paris: Klincksieck, 1.971.

JAKOBSON (Roman). "Linguistique et Poétique" in *Essais de linguistique générale*. Paris: Ed. du Minuit, 1.963, pp. 209-248.

JAKOBSON (Roman). "Qu'est-ce que la poésie?" in *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1.973, pp. 113-126.

JEAN (Marcel) et MEZEI (Arpad). *Genèse de la pensée moderne*. Paris: Corrêa, 1.950.

JENNY (Laurent). "Le poétique et le narratif", *Poétique*, n° 28, 1.976, pp. 440-449.

JENNY (Laurent). "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1.976, pp. 257-281.

LEFEBVRE (Maurice-Jean). *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel: La Baconnière, 1.971.

LE GUERN (Michel). *La sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1.973.

MARCHESE (Angelo) y FORRADELLAS (Joaquín). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1.986.

PELLETIER (Anne-Marie). *Fonctions poétiques*. Paris: Klincksieck, 1.977.

RICHARD (Jean-Pierre). *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, 1.954.

RICHARD (Jean-Pierre). *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1.955.

RICOEUR (Paul). *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1.975.

RIFFATERRE (Michael). "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, n° 40, 1.979, pp. 496-501.

RIGOLOT (François). "Le poétique et l'analogique" in *Sémantique de la poésie*, ouvrage collectif sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1.979, pp. 155-177.

SARTRE (Jean-Paul). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1.948, pp. 16-26.

SERVIEN (Pius). *Lyrisme et structures sonores*. Paris: Boivin, 1.930.

SERVIEN (Pius). *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*. Paris: Boivin, 1.930.

TODOROV (Tzvetan). "Autour de la poésie" in *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1.978, pp. 99-131.

TODOROV (Tzvetan). "Synecdoques" in *Sémantique de la poésie*, ouvrage collectif sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1.979, pp. 7-26.

TODOROV (Tzvetan). "Théories de la poésie", *Poétique*, n° 28, 1.976, pp. 385-389.

TODOROV (Tzvetan). "Tropes et figures" in *Littérature et signification*. Paris:

Larousse, 1.967, pp. 91-118.

VAN TIEGHEM (Philippe). *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris:

P.U.F., 1.946.

NOTA A LA BIBLIOGRAFÍA

No hemos podido consultar los libros ni los artículos marcados con un asterisco, bien por no haber sido encontrados o por nuestro desconocimiento de la lengua en que estaban escritos. No obstante, ante la posibilidad de que futuros investigadores tuviesen más suerte o sabiduría que nosotros, hemos preferido mantenerlos en nuestra bibliografía final.